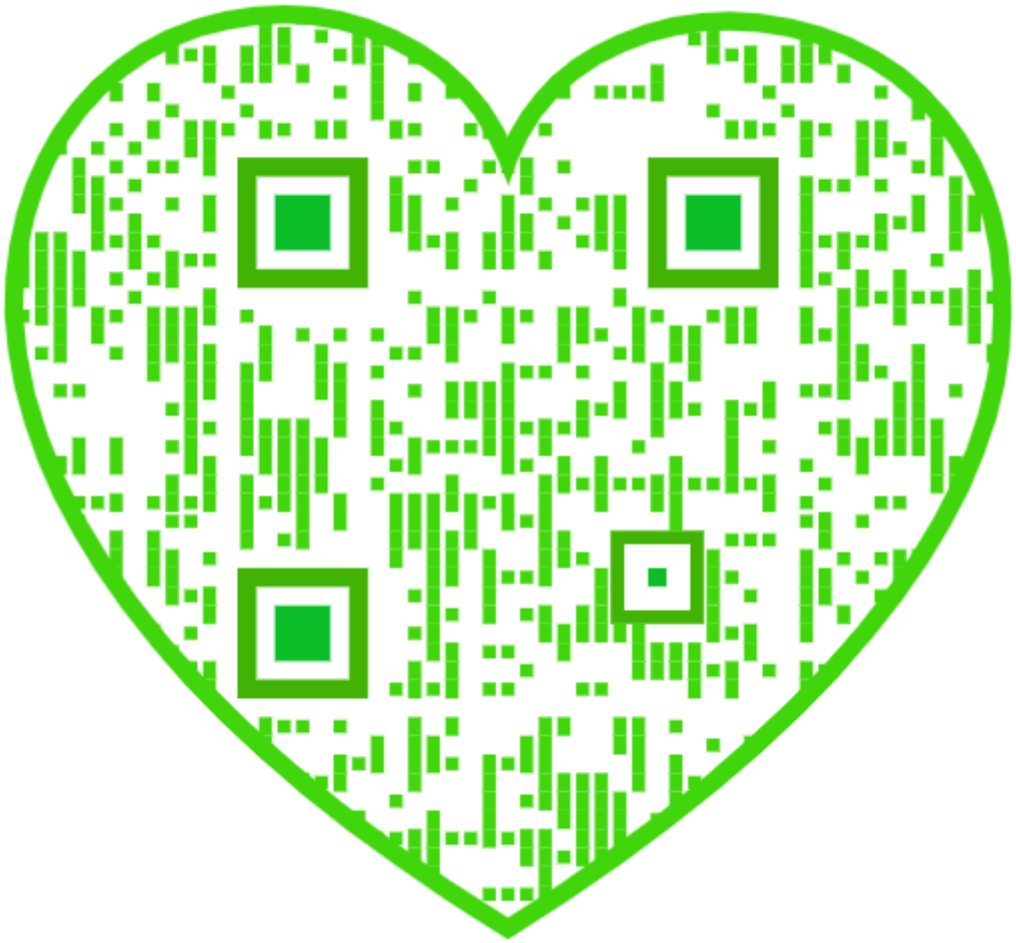
Biografie Bulletin. Jaargang 12

bron
Biografie Bulletin. Jaargang 12. Werkgroep Biografie, Amsterdam 2002

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bio001200201_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Biografie Bulletin
Voorjaar 2002

De schrijver als performing artist
Een documentaire over Gerard Reve
Tom Rooduijn

Ter voorbereiding op de documentaire *Ze willen dat ik schrijf* bracht Tom Rooduijn vier jaar geleden samen met Jop Pannekoek een week in het filmarchief van de NOS door. Daar bekeken zij televisieprogramma's waarin Reve vanaf de vroege jaren zestig optrad. Bij Reve thuis namen ze op vier verschillende locaties in totaal ruim drie uur interview op. Op het Crossing Borderfestival in Den Haag filmden ze een optreden: een fenomenaal voorgelezen selectie uit zijn *Verzamelde Gedichten*, waarbij Reve aan het publiek lachsalvo's en daverend applaus ontlokte.

Interview en optreden bleken achteraf van historisch belang te zijn. Het was waarschijnlijk het laatste vraaggesprek waarin Gerard Reve zich openhartig uitliet, adequaat op vragen reageerde en niet moest putten uit een ineengeschrompeld repertoire. Het Crossing Borderoptreden was waarschijnlijk ook zijn laatste voor een groot publiek. We schrijven 1998, het jaar ook waarin zijn waarschijnlijk laatste roman verscheen, *Het Hijgend Hert.*

Voor een verklaring van Reves talent als performing artist moeten we terug naar het jaar 1954, toen hij van 11 januari tot 7 maart bij de British Drama League in Londen een toneelcursus volgde. Het jaar daarop deed hij, met subsidie van The British Council, van 12 april tot 17 juni op hetzelfde instituut een vervolgcursus. In totaal een half jaar heeft Reve zich, met aspirant-acteurs, verdiept in de wetten van het drama en van het optreden, en in de wijze waarop met gebruik van mimiek, retoriek en motoriek een tekst voor het voetlicht moet worden gebracht. Reve was destijds vastbesloten als Engelstalige auteur verder te gaan, maar verkeerde in een impasse na het succes van *De Avonden, Werther Nieland* en *De ondergang van de familie Boslowits.* Hij wilde zich de grondbeginselen van het toneel eigen maken voor zijn werk als toneelschrijver en -vertaler. Het zou nog geruime tijd duren voor hij, als het vervolg op zijn romanwerk, de briefvorm vond van *Op weg naar het einde* en *Nader tot U.*

Over zijn verblijf in het toneelmilieu in Londen schreef Gerard Reve in *Oud en Eenzaam* een ontluisterend en deerniswekkend verslag. Van de kwaliteiten van de acteurs met wie hij optrok, had hij geen hoge dunk. De ‘tweeëntwintigjarige verrekijkacteur annex filmdoublure Jacky Beskeen’ wordt omschreven als ‘een gedrochtje’. Hij dichtte hem, hoewel afgestudeerd aan de Royal Academy of Dramatic Art, geen enkel talent toe. ‘Steeds als ik hem een rol zag instude-

ren, viel het me op, dat hij wel mal praten en mal lopen had geleerd, en dat hij wel degelijk een soort hysterische dubbelganger van zichzelf tot uitdrukking kon brengen, maar dat hij niet de rol van een andere persoon overtuigend of ontroerend kon vertolken. Wel deed hij geweldig zijn best, en bracht hij enorm veel energie in het geweer, maar het bleef alles even ongenuanceerd als een stoomfluit, of een vioolspel zonder vibrato.' Ook van alle 'gebakjesnichten' uit het toneel met wie Beskeens huisgenote, de actrice Jane Raleigh, zich omringde, kon Reve zich niet voorstellen dat zij ooit een geloofwaardige rol ten tonele zouden voeren. Het stuk waarin Reves kortstondige vriendin Jane Raleigh tenslotte optrad, hield volgens de schrijver 'niets in dat met een echt conflict of een werkelijk menselijk drama te maken had'.

De toneelstukken die Reve zelf schreef mogen dan niet het gehoopte succes hebben gebracht, noch zijn ambitie hebben vervuld om Engelstalig schrijver te worden, het verblijf in Londen wierp wel degelijk zijn vruchten af. Reve dankte aan zijn lessen aan de British Drama League een bühneaanwezigheid die hem later als optredend schrijver uitstekend van pas kwam. In het interview voor de documentaire heeft hij die schatplichtigheid verklaard: hoe belangrijk het is bij een publiek optreden op de juiste momenten te pauzeren, de interviewer of zaal aan te kijken, duidelijk te spreken en een tekst goed te doseren en op te bouwen, tot de bevrijdende frappe.

De toneelschool bleek ook voor zijn schrijfwerk van belang te zijn. In de documentaire zei hij:

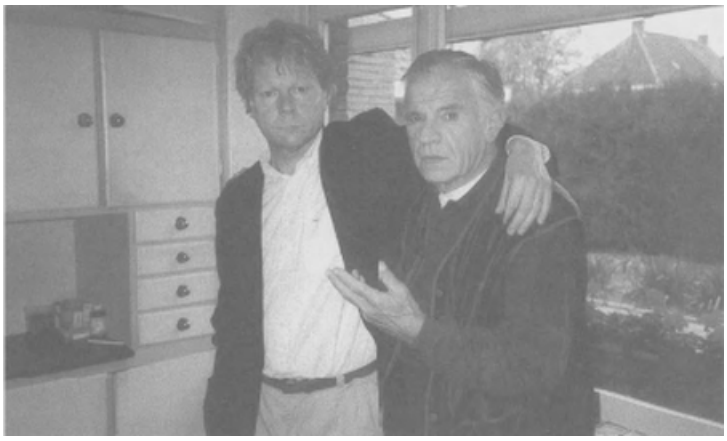
'Die opleiding is heel goed geweest, want toen ontdekte ik dat de wetten van het toneel of van de film ook gelden voor het verhalend proza. Bij het schrijven van een boek is het verstandig om een schema te maken, waaraan je je moet houden. En er is een andere wet, dat er in een boek eigenlijk niets onverwachts mag gebeuren. Je kan beter zeggen: hij wist niet dat dan en dan dit en dat zou gebeuren, dan wanneer je met iets komt dat helemaal niet is aangekondigd. Dus het verbod van het onverwachte. Als het zover is in het boek, geven mensen een tik op tafel en zeggen ze: "Dacht ik het niet!" Dat is ook de bedoeling, en dat geldt ook voor het toneel. Dat heb ik in Engeland geleerd.'

Performing artist

Reve kan als eerste schrijver worden beschouwd die besefte dat een schrijver niet alleen literatuur maakt, maar ook zijn werk met overtuiging moet kunnen uitdragen. Hij is de grondlegger van het nu algemeen geldende adagium, dat een schrijver zich óók voor zijn publiek moet kunnen presenteren. Hij omhelsde als eerste het medium dat daarvoor bij uitstek geschikt is: de televisie. Vanaf het prilste begin van de Nederlandse televisie is hij erin geslaagd een optreden voor 'de verrekijk' te verheffen tot Een Gebeurtenis. Het gemak en plezier waarmee hij bijna vier decennia optrad in talloze tv-programma's van uiteenlopende aard, vindt zijn oorsprong in de toneelcursus.

Gerard Reve trad het eerst voor de televisie op in 1961, in het programma *Bij het scheiden van de markt* onder regie van Herman Wigbold. Het zijn opnamen van gesprekken die Reve voerde op het met sluiting bedreigde Amsterdamse Waterlooplein. 'Deze markt, zoals u haar hier gekoesterd in de zonneschijn van een

mooie zomermorgen ziet liggen', sprak Reve bij aanvang zijn onmiskenbaar eigen tekst, 'zijn wij



Tom Rooduin en Gerard Reve. Foto: Jop Pannekoek.

enkele weken geleden onopgemerkt voor u gaan bespieden en beluisteren. Daartoe hebben wij 's morgens voor dag en dauw, toen het marktterrein nog verlaten lag, twee camera's verborgen opgesteld, elke camera in een met dekzeilen afgesloten marktkraam. En bovenin een reeds gedeeltelijk gesloopt huis hebben we een derde camera geplaatst. Door kleine openingen in het zeildoek hebben deze camera's voor u gekeken om u een laatste blik te gunnen op deze oude, overbekende Amsterdamse rommelmarkt, die door de afbraak van de oude jodenbuurt spoedig voor altijd zal verdwijnen.' Volgden gesprekken met een marktkoopman ('Zeg, die schoenen, deze hier, dat zijn allemaal enkele. Maar wie koopt er nou een enkele schoen?') en een jongen die in een doos graait op zoek naar radiolampen ('Bouwt u zelf radio's?').

De toneelopleiding kwam Reve goed van pas bij zijn deelname aan het satirische VARA-programma *Zo is het toevallig ook nog eens een keer...* Hierin speelde hij onder meer een verongelijkt Kamerlid dat moet wijken voor VVD-voorman Toxopeus: 'Waarom ik juist, er zijn toch zeker genoeg kneusjes?' Hij speelde vertegenwoordigers van de Verenigde Staten en China, die beiden identiek antwoordden op de vraag van Jan Blokker hoe het aantal slachtoffers van de Vietnam-oorlog te beperken: 'Dat is betrekkelijk eenvoudig: een einde maken aan de oorlog.' Hoe, wil Blokker weten. 'Vechten tot we gewonnen hebben, met luchtaanvallen, bommen, raketten, napalm, gas, enfin, noem maar op.' Reves daarop volgende optredens werden altijd gekenmerkt door een zorgvuldig vermengen van ernst en luim, wat zijn succes bij een groter publiek mede moet hebben bepaald. Het leidde tot fascinatie, bijval, afschuw, maar altijd tot aandacht. In de talloze conflicten waarin hij verzeild raakte, glorieerde hij, door met provocatief-humoristische uitspraken de verwarring niet te bezweren maar juist te vergroten. In de VPRO-uitzending ter viering van de

P.C. Hooftprijs in de Allerheiligste Hartkerk in Amsterdam beantwoordde hij een vraag van Hans Keller, die hem daarna nog vele keren is gesteld: hoe kan een homoseksueel schrijver zich aansluiten bij een kerk waarvan de voorman homoseksualiteit veroordeelt? ‘De katholieke kerk is een heerlijke kerk, maar het is ook een poppenkast. En een poppenkast heeft een Jan Klaassen nodig. En die spreekt de mensen toe over het verderf in de film en op de televisie, en hoe de rokken van de dames steeds korter worden. Het is heel goed dat 'ie dat zegt, dat is noodzakelijk, de voorzienigheid wil dat zo, maar daar hoeft *niemand* zich ook maar *iets* van aan te trekken.’

In de literatuur van destijds gold het bijna als ontheiliging het werk van een schrijver als een kruidenier aan te prijzen. Reve schroomde er niet voor zijn boeken voor de camera op te houden en de prijs te noemen die men er ‘bij de erkende boekhandel’ voor moest betalen: ‘Ingenaaid, acht vijftig.’ ‘Kunst moet commercieel zijn, en een kunstenaar moet op zijn minst proberen zakenman te wezen’, zei hij bij de opening van een tentoonstelling van Frans Lodewijk Pannekoek. En in de Allerheiligste Hartkerk: ‘Je hebt een winkel en als je niet behoorlijk schreeuwt, dan blijven je wasmachines op magazijn staan.’

Marktkoopman

Reve ontdekte ook dat het voor het verkoopsucces van belang kan zijn het publiek van je persoonlijke leven op de hoogte te houden. Zoals in een uitzending in 1963 van *Literaire Ontmoetingen*, over ‘het Betondorp’ waar hij opgroeide: ‘Over deze hele buurt, de huizen, tuinen, daken, straten, pleintjes, heeft altijd voor mij een sfeer gehangen van onpeilbaar diepe, onontkoombare weemoed. Laat elke hoop varen, gij die hier opgroeit.’ Bij Koos Postema verkondigde hij in 1971 zijn ‘huwelijk’ met Woelrat en Teigetje. Over zijn thematiek zei hij: ‘Bij de meeste romantisch-decadente schrijvers gaat het over van voren, bij mij gaat het over van achteren. Dat is het enige verschil.’

Kijken naar oude tv-fragmenten met Reve is kijken naar een marktkoopman, die onvermoeibaar zijn waren aanprijst. Bij het uitkomen van *Lieve Jongens* in 1973, met één hand op de schouder van een Maria-beeld: ‘Mijn boek is niets nieuws, in de zin dat het goed geschreven is, dat het boeiend is, dat je je niet verveelt, dat je niet bekocht bent. En dat je niet een soort van ge-urm en gezeur leest, geen intellectueel, cultureel gezeik, maar een boek op poten dat je leest voor je plezier. En natuurlijk komt er geweld in voor. Natuurlijk wil je degene van wie je houdt aftuigen. Natuurlijk wil je door degene van wie je houdt afgetuigd worden. Dàt is toch niks nieuws.’

In een ander programma zei hij over *Lieve Jongens:* ‘Er verschijnt in de week van het boek, in het Koninkrijk Nederland, in het jaar van Onze Heiland, 1973, niet één boek dat gaat over God, de liefde en de dood, niet één boek dat ergens over gaat, niet één boek waar *iets* in staat, behalve het mijne. Ik heb het rijk alleen. Of moet ik zeggen: mijn Koninkrijk is niet van deze wereld?’ In de documentaire hebben Pannekoek en ik maar een klein deel van de ruim honderd tv-optredens gebruikt. Je zou gemakkelijk een selectie van een uur kunnen maken, waarin je Reves publicaties,

onderscheidingen en persoonlijke ontwikkelingen op de voet volgt. Daaruit komt een schrijver naar voren die zich niet willoos aan het medium

overgeeft, maar het doelbewust naar zijn hand zet. Zijn optreden in de Allerheiligste Hartkerk zou nu tot het domein van de stand-up comedian worden gerekend. De opeenvolging van one-liners en hilarische betoogjes hadden meer met een conference gemeen dan met een interview, met Hans Keller als aangever. Een ander hoogtepunt in het tv-oeuvre vormt *De Grote Gerard Reve Show* van regisseur Rob Touber uit 1974. Hierin glorieert de schrijver als komiek, kindervriend, acteur en romantisch-decadent volksschrijver. In de show wordt de vraag gesteld: 'Die Gerard Reve, meent hij het nou of niet', waarop het antwoord uiteraard niet wordt gegeven.

Reves geheim als performing artist is, parallel aan zijn oeuvre, de combinatie van gewichtigheid en snedigheid, die zijn optredens ongrijpbaar en intrigerend maakt. Eerder gebruikte ik het aan het toneel ontleende woord 'repertoire'. Reve putte uit een grote hoeveelheid zinsneden, wisecracks en boutades, die in verschillende interviews en tv-optredens vrijwel letterlijk hetzelfde werden geformuleerd. Maar de wijze waarop Reve zich in zijn liefdesboeken een rol aanmat, en in talloze scènes jongens tuchtigde om die te offeren aan de gedroomde meedogenloze jongen, stoelt in diepste wezen evenzeer op een gedetailleerd scenario en een in grote lijnen uitwisselbaar repertoire. Op het verwijt dat Reve zich herhaalde, antwoordde hij: 'Wie moet ik dan anders herhalen!'

Interviews

Ook de interviews in dag- en weekbladen dienden zijn bekendheid als schrijver en de verkoop van zijn boeken. Bij mijn eerste interview met Reve, in 1975, vergezelde hij zich in het huis van Guus van Bladel te Weert van liefdesvriend Vincent Steinmetz, die hij 'Wolfgang' had gedoopt. De ramen aan de voorzijde waren witgekalkt, op een klein vierkantje na, bedoeld om jongens te bespieden, legde Reve uit, en om desgewenst het wonder aan zich te kunnen voltrekken. Verder waren aanwezig de twintigjarige Willeke aan wie boven een hobbykamer ter beschikking stond en een circa vijftigjarige man, ene kapitein Leegsma, die in hoog tempo limonadeglazen jenever tot zich nam. De sfeer, kortom, was aanzienlijk rommeliger dan ik me van latere interviews kan herinneren. Reve leek het bezoek van een verslaggever nog te beschouwen als een verzetje, dat, hoe openhartig hij ook was, meer in het verlengde lag van zijn privé-leven. Het artikel in de *Nieuwe Revu* leverde me een uitnodiging op om naar zijn geheime landgoed te komen, voor een vraaggesprek over de Blanke Macht. 'Wilt u hem mijn lof overbrengen voor het vraaggesprek met de Grote Schrijver in uw nummer van 23 Mei?' schreef hij mijn toenmalige hoofdredacteur. 'Ik vind het geestig, intelligent, eerlijk en zeer onderhoudend. Echt kwaliteits- en vakwerk, zoals men vandaag de dag niet veel meer ziet: het is meestal zulk een dom, verwaten, onbeschoft en onbehouwen tuig, dat je ontvangen moet, en dat alles verkeerd en verdraaid en andersom en vervalst wedergeeft! Geef de jongen meer te doen, en opslag ook, moge ik U raden. Wilt U hem zeer hartelijk van mij groeten? (Ik zou dolgraag ook in zijn blonde vossehol etc. willen, maar dit terzijde.)' Vriend en zaakwaarnemer Joop Schafthuizen, die in 1975 in Reves leven kwam, zorgde voor een noviteit in de Nederlandse televisiegeschiedenis: geld vragen voor interviews en tv-optredens. Hij redeneerde: 'Als je een artiest

betaalt die een lied komt zingen of muziek ten uitvoer brengt, waarom dan niet "schokken" voor de schrijver die zijn nummer uitvoert?' Sindsdien bezocht Reve geen studio meer en betrad geen reporter meer diens woonhuis, zonder dat vooraf een honorarium was afgesproken. Schafthuizen regelde de condities voor latere interviews, voor de *Haagse Post,* de VARA-radio en *NRC Handelsblad.* Waren tijdstip, onderwerp en eventuele honorering geregeld, dan zorgde Matroos Vos hoffelijk voor koffie, boterhammen en wijn, en liet hij Reve tot slot boeken met opdracht voor de verslaggever signeren. Voor de misschien wel meest geïnterviewde naoorlogse Nederlandse schrijver was een vraaggesprek in toenemende mate een vorm van werk geworden, waarvan het resultaat hem meestal niet beviel. Toen Reve in 1982 door Wim Hazeu van De Prom een selectie uit de interviews ter publicatie kreeg voorgelegd, koos hij er zeventien uit (waarvan één met zichzelf), gepubliceerd tussen 1962 en 1982. 'De afgekeurde rest is slap, of infamerend, of slecht, of drammerige herhaling', schreef hij Wim Hazeu. 'Het moet een normaal boek worden, en geen posthume bijbel waar alles in moet staan.' Ik had de eer de bundel af te sluiten met mijn interview voor de *Haagse Post* uit 1982 onder de titel 'De Koning van de Kalverstraat'.

Oprechte pose

Toch, besefte ik later, kun je je afvragen hoeveel waarde de lof van deze geïnterviewde heeft. Heb ik hem geportretteerd zoals hij werkelijk is, of zoals hij zichzélf graag zag afgebeeld? Het is als met een geschilderd portret: de wijze waarop iemand zich bij voorkeur ziet, is meestal niet conform de werkelijkheid. Kortom: in hoeverre was Reve waarachtig, en in hoeverre was het een pose? Dat gold overigens niet zozeer serieuze bespiegelingen over het geloof, de thematiek, de inspiratiebronnen en het schrijverschap, maar veeleer de steeds meer opgesierde gebeurtenissen en anekdotes uit zijn leven. In een interview dat ik met hem had in 1991, bij de verschijning van *Brieven aan mijn lijfarts*, dichtte Reve zich een heldhaftige rol toe bij de verpleging van de zieken in het Hospital for nervous diseases in Londen. Prachtige, gedetailleerde herinneringen van een mannelijke Florence Nightingale die de stervenden bijstaat in hun laatste uren, maar hoe groot was het waarheidsgehalte? Het mooiste voorbeeld van zijn vermengen van fantasie en werkelijkheid dateert van nog niet eens zo lang geleden. Reve memoreerde via het ANP zijn optreden in Ons Indië, waar hij buitengewoon dapper onder Hare Majesteits vaandel had gediend. Menige kwaliteitskrant nam dit verzinsel klakkeloos over.

Mijn laatste interview, voor de AVRO-documentaire, bracht Reve met een grote krachtsinspanning tot een goed einde. De selectie uit het opgenomen materiaal was niet eenvoudig. Belangrijkste criterium was: wat heeft hij niet eerder verteld, ofwel: wat behoort niet tot het repertoire? Maar direct daarop volgde de vraag: hoe betrouwbaar waren de uitspraken, en in hoeverre waren ze gekunsteld of apocrief? Bijvoorbeeld het verwijt aan zijn broer, dat die in het ouderlijk huis alles verscheurde en belachelijk maakte wat Gerard schreef. We kozen onder meer voor een fragment waarin Reve vertelde over de moeizame strijd met zijn ontluikende homoseksualiteit

die door zijn omgeving niet werd geaccepteerd. Begin jaren veertig had dat geleid tot een zelfmoordpoging en later tot het

consulteren van de psychiater C.J. Schuurman.

‘Ik zal je een geheim verklappen, dat ik niemand verteld heb. Ik heb maar een keer zelfmoord gepleegd. En dat is niet gelukt. Toen ben ik van een hele hoge brug afgesprongen. Maar ik was vergeten dat ik zwemmen kon. Zo zit dat.’ Wanneer was dat, vroeg ik. ‘Ik denk dat het 1940 was, of 1941.’ Wat waren zijn motieven? ‘Dat ik aldoor verliefd was op jongens. En dat ik wist dat het ongeluk was en dat het verschrikkelijk was. En dat ik zo niet meer door het leven kon. Er kwam politie aan te pas, want ik was uit het water getrokken. M'n moeder was overstuur, iedereen was overstuur. Toen kwamen ze op het idee, dat zei de huisarts ook, dat er een psychiater aan te pas moest komen. En toen kwam ik door Gods genade niet bij de Freudiaan Grewel - die zelf getikt was -, maar bij een Jungiaan, dr. Schuurman. Toen ik er bij hem mee voor de dag kwam, met zo'n vuurrood hoofd, zei hij: “Ik wist 't wel, maar het is beter dat u het zelf vertelt. Dat is een goed teken.” Hij zei alleen maar: “U moet schrijven. U moet schrijven en u moet niet in een hoekje gaan zitten. U moet zijn wie u bent.” En dat heeft me geweldig aangemoedigd.’ Het verhaal was authentiek, wisten wij, omdat ook zijn vader er in 1967, in een interview met Ischa Meijer, gewag van had gemaakt, zij het in meer relativerende bewoordingen. Zijn vader bracht de sprong in verband met de pesterijen op de Grafische School, waaraan Gerard ten prooi viel: ‘Enfin, op een dag begon het hem te vervelen. Hij werpt een zethaak naar een van de leerlingen en vlucht de school uit. Laat-ie zich nou daar (wijst naar buiten) van de brug afgooien. Onzin natuurlijk. Hij kon zwemmen als ik weet niet wat.’

Niet de beweegredenen, wel de woorden van vader en zoon vertonen opvallende gelijkenis. Daar ligt sowieso een opmerkelijke parallel: in *De avonden* beschrijft Frits van Egters zijn zich steeds herhalende vader, onder meer over het bankje in de textielfabriek dat hem als jongetje in staat moest stellen een grote machine te bedienen. Ook Van het Reve senior bediende zich blijkbaar van een mettertijd ineenschrompelend repertoire.

Ook kozen we voor een fragment waarin de schrijver vertelde over de dood van zijn moeder, die op haar ziekbed had gevraagd naar Gerard, die in Engeland verbleef. Gerard Reve vertelde spoorslags naar Nederland te zijn teruggereisd, waar zij niemand behalve hem nog wilde zien, en zei: ‘Ik heb op je gewacht’, waarna ze stierf.

‘De dood van mijn moeder was de zwaarste schok uit mijn leven. Ze had het aan haar hart, daar kon toen niks aan gedaan worden en dat werd steeds erger. Mijn vader wilde zij niet aan haar sterfbed hebben. En mijn broer, ja, die was meer op mijn vader dan op mijn moeder. Ik was toevallig niet in Londen maar in Midden-Engeland. Er werd getelefoneerd naar de mensen bij wie ik was - en ik moest voortmaken. Ik vloog van Edinburg naar Londen en van Londen naar Amsterdam. Mijn vader wou ze niet meer zien. En mijn broer is er waarschijnlijk ook niet frequent geweest. Ze was alleen. Eigenaardig en griezelig stond daar dat bed midden in zo'n grote gang. Toen kwam de zuster op me af en vroeg: “Bent u misschien de jongste zoon?” Toen ik dat bevestigde, zei ze: “Zij wacht op u. Zij sterft niet voordat u terug bent.” Mijn moeder had misschien wel een week op mij gewacht. Toen streek ik haar door het haar. Ze wilde nog iets zeggen, maar ze zei alleen maar: “Waarom duurde het

zo lang?" Toen kwam de zuster, die zei: "Nu sterft ze, nu u gekomen bent." En ze stierf. In een kwartier.'

In 1975 had Reve zich over diezelfde gebeurtenis aanzienlijk luchtiger uitgelaten. 'Als je zelf volwassen bent', zei hij toen tegen mij, 'is de dood van een oud familielid iets dat toch eens gebeuren moet. Je komt aan een sterfbed te zitten, je denkt: Wat heeft die persoon voor mij betekend? De uitwisseling is afgelopen. Wat in het contact nooit bereikt of gezegd is kan je niet meer voltooien. 't Rad draait door en op een goede dag kom jij ook aan de beurt.' De manier waarop men terugblikt op ingrijpende gebeurtenissen in het leven heeft natuurlijk met stemmingen te maken, en met de leeftijd waarop men dat doet. Maar wat verklaarde een zo groot verschil tussen de uitspraken? En in hoeverre was het gegaan zoals de toen bijna vijfenzeventigjarige Reve het in de uitzending had verteld, of liever: zoals die gebeurtenis zich in zijn herinnering had genesteld?

Authentiek of theater

Op de documentaire volgden verscheidene reacties van kijkers: van de man die Reve nog als jongetje had gekend tot iemand die de identiteit kende van de Mededogenloze Jongen uit *Het Boek van Violet en Dood*, die tijdens het zomerkamp van studenten aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen 'helemaal alleen en ver van zijn moeder in een tentje lag omdat hij asthma had'. Maar het meest interessant was een stapel brieven en ansichtkaarten van Gerard Reve uit de periode 1959-1969. Degene die ze in bezit had en mij na de herhaling van de documentaire opbelde, was familie van mevrouw V. Met haar dochter had Wim Schuhmacher, ofwel Wimie, een verhouding in de tijd dat Reve Schuhmacher ontmoette. Met deze 'schoonouders' van zijn vriend bleek de schrijver tien jaar lang een hartelijke correspondentie te hebben onderhouden. Uit een van de brieven, gedateerd 22 september 1959, bleek de gedeeltelijke authenticiteit van zijn relaas in de documentaire, maar ook de bevestiging van zijn gevoelens, verwoord in 1975.

'De dood van mijn moeder heeft me wel aangepakt, maar toch had ik er vrede mee toen ik er bij zat. Ik kreeg het nieuws in Suffolk, waar we net op Angus Wilson zijn landgoed waren aangekomen. De volgende ochtend vloog ik terug en vond haar nog bij volle kennis, alleen kon ze niet meer spreken. Ze was, geloof ik, erg blij me nog te zien. De zaalzuster beweerde zelfs dat ze op mij gewacht heeft, omdat het sterven Woensdag al was begonnen. Het zuiver fysieke gebeuren van het sterven greep mij niet erg aan, omdat ik het zo vaak al gezien had. Ik was verlicht, toen de coma inzette - dat was 's avonds omtrent zes uur. Iedereen huilde en was van streek, behalve Hanny en ik. (Mijn moeder, vreemd genoeg, wilde niemand anders bij zich hebben dan mijn broer, Hanny en ik; niet mijn vader, wat wel aanleiding gaf tot pijnlijke momenten; maar het was een eigenzinnige vrouw, die tot het laatst toe dezelfde is gebleven.) Dus ik hield me heel goed, ook al omdat ik om een uur of zes er uit gewipt was om een paar borrels te drinken - wat de familie wel schijnt te hebben bevreemd, maar ik vond het iets zeer natuurlijks, terwijl mijn moeder het me zeker niet kwalijk zou hebben genomen. Maar de volgende ochtend, alleen in huis, begon ik opeens hard

te janken. Niet zo zeer over het verlies van mijn moeder, maar door een gevoel van waar heeft al dat getob toe geleid? Hoe

futiel, alles! Diezelfde aanvechting kreeg ik in de aula op Westerveld weer, en begon daar opeens ook woest te snikken. Nu sorteer ik dingen uit, bij mijn vader thuis, en word telkens zo vreemd als ik doosjes, boekjes, tasjes, een half leeggemaakte fles Vermouth, etc., in mijn handen neem. Maar met het sterven zelf heb ik vrede, want ze was heel moe en ziek, en had niet veel anders dan ellende, ook in het huwelijk. (...) Wat me in het bizonder goed deed was, dat ze volstrekt niet bang was voor de dood - een in wezen, zonder dat ze het zelf wist, zeer religieuze vrouw, geloof ik.'

De vergelijking tussen brieffragmenten of andere authentieke bronnen met interviewfragmenten is niet alleen van belang voor Reve-vorsers, maar voor makers van documentaires en voor biografen in het algemeen. In hoeverre wordt wat de ondervraagde in verschillende fasen van zijn leven vertelt, gekleurd door de herinnering? En: hoezeer is de geportretteerde zélf als bron voor een levensschets betrouwbaar? Dit raakt de wezenlijke vraag: portretteer je iemand zoals hij zijn leven zelf herinnert en graag ziet afgebeeld? En indien je daarmee geen genoegen neemt: hoever kan je van dat gedroomde beeld afwijken, en toch zorgen dat de geportretteerde met het eindresultaat genoegen neemt?

In het geval van Reve was het nog gecompliceerder: je moest niet alleen in toenemende mate waakzaam zijn welk deel authentiek was en welk deel theater, maar ook welke passages de goedkeuring van zijn grillige levenspartner wegdroegen. In een brief aan Josine Meyer verzuchtte Reve profetisch: 'Ik benijd mijn biografen niet.'

Een leven in woord en beeld
De biografie van Nienke van Hichtum en de film Nynke

Aukje Holtrop

Een jaar of vijftien geleden vatte Aukje Holtrop het plan op een biografie te schrijven van Sjoukje Troelstra-Bokma de Boer, de echte naam van de kinderboekenschrijfster Nienke van Hichtum. In september 2001 ging *Nynke* in première, de speelfilm die Pieter Verhoeff maakte over diezelfde Sjoukje Troelstra, alias Nienke van Hichtum. Hoe is de verhouding tussen het boek en de film volgens de biografe van Nienke?

De film is klaar, de biografie is nog steeds in wording, al nadert de eindstreep. Wat nu? Dat moest een lelijke tegenvaller voor me zijn, veronderstelde een aantal mensen dat al jaren weet van mijn Nienke-plan, dat zo langzamerhand in een spookproject leek te zijn veranderd.

Maar het was geen tegenvaller. Ik wist ervan, sterker nog, ik had Pieter Verhoeff een jaar of vijf geleden zelf op het idee gebracht een film over Nienke te maken. Een paar jaar daarvóór had ik hem er ook al eens dringend op gewezen dat Sjoukje Troelstra een prachtig onderwerp voor een film zou zijn. Wie anders dan Pieter Verhoeff zou het leven kunnen verfilmen van deze echt-Friese vrouw die door haar huwelijk in het centrum van de jonge SDAP terechtkwam? Waarom het toen niet aansloeg, weet ik niet meer. Ik geloof dat Pieter destijds even genoeg had van Friesland en socialisten, na *De vuurtoren.* Als onderwerp voor een film tenminste. Ik gaf Pieter mijn onderwerp, omdat ik aan zag komen dat er van die biografie nooit iets terecht zou komen. Ik had veel te veel dagelijks werk om er in de avonduren zo'n groot project bij te doen. Maar ik had in de loop van de jaren wel zoveel materiaal verzameld, dat ik zonder veel moeite een opzet voor een vijfdelige serie kon opschrijven: een documentair verhaal over het leven van Sjoukje Bokma de Boer, vanaf haar geboorte in 1860 tot haar dood in 1939. Die opzet plus de brieven, knipsels, boeken en verhalen over Sjoukjes leven en werken, de plaatsen waar ze had gewoond en de mensen die ze had gekend, haalden Pieter over de drempel. Hij ging aan het werk, deed research, wijzigde het plan om een driedelige televisieserie te maken in een plan voor een speelfilm, beperkte het onderwerp tot de periode van Sjoukjes huwelijk met Troelstra, zocht spelers, locaties, geld en al die andere dingen waar de schrijver van een biografie zich niet druk om hoeft te maken.

Inmiddels had ik besloten toch mijn boek af te maken, waarschijnlijk onder invloed van de gesprekken met Pieter

en door ons enthousiasme over het onderwerp. Ik vond een fonds met geld en begon te werken. Waaraan en hoe Pieter werkte wist ik wel; er waren regelmatig besprekingen over versies van het scenario, we kwamen elkaar in Friesland tegen, we wisselden nieuwtjes over Nienke uit als we weer eens documenten, knipsels, brieven of mensen tegengekomen waren die een ander licht op Sjoukje wierpen.

Was het bedreigend? Ging ik tegen de klok werken om Pieters film voor te blijven? Nee, want tegen zijn werktempo kon ik niet op en het werd me bovendien al snel duidelijk dat een film een totaal ander soort verhaal vertelt dan een boek. Hoe de film *Nynke* ook zou uitpakken, hij zou altijd verschillen van wat ik wilde doen. Toen ik de uiteindelijke versie van *Nynke* op 5 september 2001 in Leeuwarden zag, wist ik dat helemaal zeker. Nienke vraagt als het ware om een boek dat achtergronden van het verhaal biedt, de voorgeschiedenis en de nageschiedenis vertelt, het verhaal in een context plaatst.

Wederzijdse aanvulling

Zo'n film heeft voor een biograaf, heb ik gemerkt, veel voordelen. Het belangrijkste voordeel: Pieter Verhoeff heeft maar een deel van het verhaal kunnen vertellen, de periode van het huwelijk van Pieter Jelles en Sjoukje. De biograaf daarentegen heeft de gelegenheid de voor- en nageschiedenis op te schrijven, te laten zien hoe het gekomen is en hoe dat huwelijk later heeft doorgewerkt.

Een film van krap twee uur kan nooit op tegen een boek van een paar honderd bladzijden. Een plat argument, dat weet ik ook wel, maar het is wél waar. Een boek kan veel achtergrondinformatie verschaffen, een politieke context, een historische plaatsing, het kan commentaar

Sjoukje Bokma de Boer in 1885, het jaar van haar verloving met Pieter Jelles Troelstra

geven op handelingen en standpunten. Het kan verschillende meningen naast en tegenover elkaar plaatsen, tijdgenoten aan het woord laten, citeren uit talloze geschriften, zoals brieven, boeken en krantenartikelen. Een boek ten slotte kan suggereren, ideeën opperen. Als feiten en harde gegevens ontbreken, kan een biografie volstaan met brokstukken, terwijl een filmmaker soms om praktische redenen met zijn fantasie een verhaal moet aanvullen en rondmaken. Een groot pluspunt voor de filmmaker daarentegen is, dat een film veel achtergrondinformatie kan geven via beelden, documenten, muziek, aankleding, licht en donker en alle andere middelen waarmee een film een verhaal kan laten zien dat in een boek alleen moeizaam met woorden en zinnen verteld kan worden. Een filmmaker en een cameraman kunnen verhaallijnen suggereren, zonder woorden de kijkers op een idee

brengen, en de regisseur kan een levensverhaal ook via de montage nog interpreteren en bijsturen. Voordelen voor een film dus, waar de schrijver van een boek met bijna lege handen staat. Bijna, want ook een biografe interpreteert en beïnvloedt. Bovendien kunnen suggestie en sfeer worden opgeroepen via woorden en zinnen, die een goede schrijver gewoon goed moet beheersen.

Losse eindjes

Er is me vaak gevraagd of ik er last van had dat *Nynke* eerder is verschenen dan mijn boek. Ik heb altijd 'nee' gezegd. In de eerste plaats: eigen schuld, ik heb het verhaal zelf weggegeven. In de tweede plaats: alle aandacht die er door de mooie film van Verhoeff nu naar Nienke uitgaat, kan alleen maar goed zijn voor mijn boek. Mensen zijn geïnteresseerd geraakt in het levensverhaal en als ik ervoor zorg dat het een goed boek wordt, zullen ze het willen lezen. In de derde plaats: de film heeft veel mensen aan het denken gezet. Was Nienke een uitzondering? Was het onmogelijk om te schrijven en met een veeleisende man getrouwd te zijn? Had Nienke een speciale opvatting over het moederschap? Waarop liep haar huwelijk nu eigenlijk stuk?

Het zijn vragen die uit de film voortvloeien, en ik heb gemerkt dat er verschillende antwoorden op mogelijk zijn. Dat is interessant, want wat tot nu toe mijn particuliere mening was over Nienke van Hichtums leven en werk, blijkt voor discussie vatbaar te zijn. Mensen kunnen zich nu alleen nog baseren op een filmverhaal over Sjoukje Troelstra, op een interpretatie van Sjoukje door Pieter Verhoeff. In discussie met hen ga ik dus eigenlijk in discussie met Pieter Verhoeff over zijn kijk op Sjoukje en Pieter Jelles. Dat is in de afgelopen jaren ook heel vaak direct gebeurd, met het voor mij wel tamelijk bevredigende resultaat dat Verhoeffs aanvankelijke mening over Sjoukje en Troelstra langzamerhand veranderde en gecompliceerder, dus interessanter, werd.

Het is kennelijk mogelijk om op veel verschillende manieren tegen iemand aan te kijken - wat ik natuurlijk al wel wist - en tegelijkertijd niet te kunnen zeggen welke zienswijze het meest waarschijnlijk is. Dat vind ik mooi aan het schrijven van een biografie: je komt er nooit achter hoe het werkelijk was, wie de persoon over wie je jarenlang leest en praat en denkt, eigenlijk was, en waarom dat leven liep zoals het liep. Een hele bos losse eindjes dus, en dat vind ik interessant.

Kortom, ik ben blij dat de film er eerder was dan het boek. Ik kan ervan profiteren, ik kan mijn uiterste best doen het boek net zo goed of liefst beter te maken dan de film. Het enige, echt lastige is om de lezers af te helpen van het idee dat Sjoukje Troelstra er uitzag als Monic Hendrickx en Pieter Jelles Troelstra als Jeroen Willems. Dat zal even wennen zijn, want zo aantrekkelijk waren ze in het echt niet. Een groot aantal foto's in mijn biografie zal dat bewijzen.

Omfloerste vlaggen en vaandels
De uitvaart van Pieter Jelles Troelstra
Remco Pijpers

Toen Pieter Jelles Troelstra in 1930 in Scheveningen overleed en zijn lichaam ten grave werd gedragen, was niet alleen zijn persoon onderwerp van de uitvaart. De begrafenis was een politieke bijeenkomst, waarop de SDAP haar politieke idealen kon uitdragen. Door te kijken naar Troelstra's begrafenis valt veel te leren over hoe de voorloper van de Partij van de Arbeid over zichzelf dacht in een tijd waarin zij niet mocht meeregeren. Wat zegt de socialistische uitvaart van Troelstra over het politieke zelfbeeld van de SDAP in 1930?

Aan het einde van de negentiende eeuw groeide de socialistische aanhang. Deze nieuwdenkers moesten onder andere nieuwe vormen vinden voor het omgaan met de dood. Welke zin kreeg de dood, hoe moest men het verdriet verwerken? Het antwoord van de christenen - er is een leven na de dood: een goddelijk hiernamaals - was voor de socialisten ondenkbaar: er was niets na dit leven. Daarom werden er nieuwe omgangsvormen en nieuwe symbolen gezocht en gevonden. De socialisten zagen het antwoord op hun vraag naar de zin van de dood in de socialistische beweging zelf besloten. Het socialisme, zeiden ze, verschafte een soort existentiële onsterfelijkheid[1]. De dood beschouwden ze als een opgaan in het collectief van de eeuwige partij en een bijdrage aan de verwezenlijking van een sociaal paradijs op aarde.[2]

De meest in het oog springende manifestatie van de socialistische dodencultuur zijn de uitvaarten. Uitvaarten zijn rituelen om hygiënische, emotionele en sociale gevolgen van een overlijden beheersbaar te maken. Het lijk moet uit de samenleving worden ‘geplaatst’ en de opengevallen plek in de gemeenschap dient te worden opgevuld.[3] Op die manier kan de indeling van de rouwstoet een afspiegeling zijn van de nieuwe sociale of politieke verhoudingen.

Uitvaarten, vooral van socialistische leiders, waren grote openbare gebeurtenissen waarbij duizenden, soms tienduizenden arbeiders zich in dodelijke ernst verenigden. De arbeidersbeweging had de rijen gesloten, toonde gedisciplineerd haar respect voor haar overleden leider en solidariteit tegenover elkaar. Het was een indrukwekkend schouwspel waaraan anderen politieke bewegingen niet konden tippen. De uitvaarten waren massale publieke evenementen waarmee diepgewortelde idealen kenbaar konden worden gemaakt.[4]

Ook Pieter Jelles Troelstra (1855-1930), een van de twaalf oprichters van

HET VOLK
DAGBLAD VOOR DE ARBEIDERSPARTIJ
TROELSTRA OVERLEDEN

Voorpagina Het Volk, 13 mei 1930

de SDAP in 1894 en boegbeeld van de partij, viel een dergelijke uitvaart ten deel. In 1925 had hij afscheid genomen van de politiek, vijf jaar later overleed hij. Zijn begrafenis maakte, uiteraard, veel duidelijk over Troelstra zelf, maar was bovendien een politieke demonstratie van de eerste orde, veelzeggend over het politieke zelfbeeld van de SDAP, en boordevol symbolen uit de socialistische dodencultuur.

De begrafenis van Troelstra

Troelstra overleed op maandagavond elf uur, 12 mei 1930. Hij stierf thuis in Scheveningen aan blaaskanker, na een ziekbed van vier jaar. De uitvaart vond plaats op vrijdag 16 mei, een mooie voorjaarsdag, met een stralende lentezon en alles in volle bloei. Tegen één uur in de middag reed een zwarte koets voor het 'sterfhuis' aan de Leuvenschestraat.[5] Een blankeiken kist werd door vooraanstaande partijleden de lijkwagen ingedragen en bedekt met de rood- en witte SDAP-vlag met de tekst: 'Proletariërs aller landen vereenigt u.' Achter op de koets werd een krans met rode linten van de partij gehangen, voorzien van de tekst 'van de partij, die hem zoo lief was'. Een 'luttel tal veldbloemen, in het wild geplukt' werd eraan toegevoegd.

Negen rijtuigen volgden de koets met het lichaam van Troelstra. In het eerste rijtuig bevond zich de familie, daarachter reed de koets met fractievoorzitter Albarda en voorzitter Oudegeest, gevolgd door onder anderen Ankersmit, hoofdredacteur van *Het Volk*, en 'oude olifant' Vliegen, een van de Twaalf Apostelen die in 1894 de SDAP hadden opgericht. Achter de koetsen schaarde zich een stoet van duizenden arbeiders. Volgens het ene dagblad bedroeg het aantal rouwenden dertigduizend, het andere schatte het op vijftigduizend. Duizenden toeschouwers sloegen de uitvaartstoet gade.

Om kwart voor twee kwam de koets op de Algemene Begraafplaats in Den Haag aan. De kist werd door leden van de kamerfractie over de zwarte lopers naar de met rouwdoek en zilver beklede katafalk, opgesteld op een bordes voor een kapel, gedragen. De partijvlag en de kransen werden opnieuw over de kist gedrapeerd. Aan de voet van het bordes, aan weerszijden van de kist, schaarden zich familie en partijleden, onder wie nu ook Wibaut. Het défilé kon beginnen.

Tienduizenden trekken langs de baar. De grote blauwe vlag van de NVV gaat voorbij, dan komt de rode vlag van de Internationale Transportarbeidersfederatie. Veel rode vlaggen met rouw-

rimpels en een haag van zwarte vaandels. Het eerste gewest in de stoet is Friesland. Mensen groeten het stoffelijk overschot van Troelstra door hun hoofd naar de katafalk te richten. Banieren en vaandels worden licht omlaag gebogen, waarna de groep haar weg vervolgt. ‘Een enkele heeft een fototoestel bij zich en neemt zoo een laatste herinnering mee, een enkele wordt de ontroering te machtig, snikt.’ Na twee uur precies wordt het defilé door de afvaardiging van de Nederlandse Arbeiderssportbond afgesloten.

De politie sluit daarna het kerkhof met hekken. De begrafenis kan in kleine kring beginnen. De kist wordt op een baar geplaatst en door een tiental partijmannen, onder wie Schaper en Ankersmit, naar de groeve gedragen. Wibaut en Vliegen zijn twee van de slippendragers. Het graf, een familiekelder die door de partij is betaald, bevindt zich aan de westzijde van de begraafplaats bij de ingang Bankastraat. Op de kist wordt een boeket van sparrentakken en dotterbloemen gelegd, met, in het Fries, het opschrift: ‘Wij kinderen van de Friesche weiden roepen aan Pieter Jelles een laatst vaarwel toe van 't oude geboorteland’. De kist wordt neergelaten. Een kort dankwoord wordt gesproken door Troelstra's zoon Jelle. Om kwart over vier eindigt de plechtigheid. Nauwelijks vijf minuten later ligt het graf er verlaten bij; ‘de stilte werd slechts verbroken door het monotone gebeitel van een steenhouwer die aan het monument op een ander graf arbeidde.’

In het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen vindt om kwart voor vijf de herdenking plaats. De belangstelling is overweldigend, de plaatsen zijn beperkt beschikbaar; men heeft een speciaal toegangsbewijs nodig. Hoe de selectieprocedure verloopt, is niet duidelijk. In de tuinen van het Gebouw voor K. en W. luisteren vierduizend belangstellenden via luidsprekers naar de toespraken. De overige duizenden waaieren uit over de stad.

Het toneel heeft een rouwbekleding van paars met zwarte banen. Rechts staat het door zijn zoon Jelle geschilderde portret van Troelstra, links komt de partijvlag te hangen. In het midden voor het spreekgestoelte de microfoon voor de VARA-radiouitzending. Het is ‘stemmig halfdonker’ en men wacht op de bestuurders van de SDAP en de NVV en de familie. De voorste rijen zijn voor hen vrijgehouden. Ondertussen speelt de organist van de Haagse Lutherse kerk ‘gedempt’ op het orgel treurmarsen van Guilmant en Beethoven en de treurmars uit de ‘Lieder Ohne Worte’ van Mendelssohn.

Als de familie en partijmensen met de partijvlag die op de kist lag binnenkomen, zingt het koor ‘De Haagsche Stem’ het lied ‘Aan den Strijders’. Partijvoorzitter J. Oudegeest begint met een toespraak, gevolgd door fractievoorzitter Albarda en Emile Vandervelde namens de Tweede Internationale. Daarna spreekt de Duitse socialist Wels. De tweede voorzitter Van der Walle van het NVV sluit de reeks toespraken af, waarna Jelle Troelstra wederom een kort dankwoord uitspreekt. Tot slot zingt de ‘Stem des Volks’ het lied ‘Morgenrood’. In Amsterdam zal die avond ook een herdenkingsbijeenkomst worden gehouden.

De begrafenis is door de SDAP georganiseerd. Ze is een staaltje van indrukwekkende, doodernstige, socialistische pracht en praal. De rode rouwsymbolen spreken boekdelen. De stoet is een eindeloze haag van partijvaandels en - banieren. Een grafrede blijft uit: in het graf liggen immers menselijke resten,

geen ziel tot wie gesproken kan worden. De stoet is ook een toonbeeld van organisatiekunde, ‘een organisatie zoo krachtig en goed uitgewerkt, dat zij wel geschikt was bewondering en afgunst te wekken’.[6] Zij bewijst ook zelfdiscipline. De socialistische beweging onderstreept dat zij een grote groep gedisciplineerde arbeiders omvat, waarmee zij zich van andere politieke groeperingen tracht te onderscheiden. ‘De verwatenen, die smalen op de massa en schimpen op de domme kracht van het getal, zij hadden dit grootsche défilé moeten bijwonen. (...) Voor dat ogenblik althans zou hun mond gesnoerd zijn geweest en wellicht had een gevoel van eerbied zich van hen meester gemaakt (...).’[7]

Ook de opname van het individu in het collectief komt aan de orde. In de berichtgeving in *Het Volk* en in de toespraken op de herdenkingsbijeenkomst wordt getreurd om het heengaan van de grote man Troelstra. Maar het ideaal dat in hem huisde en dat ook het ideaal is van de Partij, leeft voort: ‘(...) en daarom moet zijn verscheiden in ons allen, leden en bestuurders in de SDAP, het besef levendig doen worden, dat de groote dankbaarheid die in ons allen is jegens dezen voorganger (...) slechts op één hem en onze zaak waardige wijzen kan worden getoond. Dat is (...) door alleen in ons te doen branden datzelfde heilige vuur, dat in hem vlamde (...) te stellen in dienst van het socialisme, het ideaal, waaraan zijn krachten, totdat ze geheel waren uitgeput, waren gewijd[8]’, aldus ‘de Proclamatie van het Partijbestuur’.[9] De individu Troelstra *versmelt* na zijn dood in het grotere partij-ideaal, het socialisme.

Strijd en vuur

Troelstra's begrafenis was niet alleen een algemeen-socialistische begrafenis, maar vooral ook een specifieke SDAP-uitvaart. Uit de organisatie van de begrafenis, de toespraken en de aandacht van de pers is af te leiden hoe de partij in 1930 tegen zichzelf aankeek.

De periode tussen 1919 en 1939 wordt wel eens gekenschetst als de periode van ‘de consolidatie van de rode familie’. De partij was het initiatief kwijt, doordat de RKSP regeringsdeelname van de SDAP afwees. Het initiatief werd verder afgezwakt doordat de partij oude strijdidealen niet meer uit de kast kon halen. Want waar moest, na de verwerving van het algemeen kiesrecht en de achturige werkdag, nog voor worden gestreden? Die vraag was een probleem, dat besefte vooral de groep in de strijd beproefde voorlieden zoals bijvoorbeeld Vliegen.

Volgens De Rooy[10] wachtte men af welke ontwikkelingen nog in de schoot der toekomst verborgen zouden liggen. Ondertussen groeide de rode burcht. De SDAP wist een aangename nestwarmte uit te stralen. Het werd als een genoegen beschouwd bij de rode familie te horen, een familie die groeide van zo'n 40.000 leden in 1919 tot circa 70.000 in 1930. Niettemin had de beweging steeds meer genoeg aan zichzelf en raakte ze langzamerhand in zichzelf besloten.

De partij was hiermee tevreden, maar de traditie stond het niet toe. Strijd en vuur waren nodig om oude idealen te verwezenlijken, vond nog steeds een deel van de partij. Ook al had de partij het marxisme al lang losgelaten, de SDAP wortelde in het revolutionaire. ‘Sociaal-democraten worden van nature, zo lijkt het wel, heen en

weer geslingerd tussen twijfel en tevredenheid. De trots over het bereikte valt voortdurend samen met het besef van het onvolmaakte', schreef De Rooy.[11]

De stoet trekt langs de kist

De SDAP beschouwde zichzelf als volwassen. Dat blijkt met name uit de zelfverzekerde toespraken van de partijleiding en de 'oude olifanten'. Het is verschrikkelijk dat Troelstra is overleden, zei men; een groot man is heengegaan, maar de partij is sterk genoeg en redt zich wel. De woorden van Vliegen waren exemplarisch: 'Misschien is nog de grootste eer, die hem kan worden nagegeven, deze, dat de partij, nu ze hem missen moet, hem ook missen kàn, zonder dat haar positie, hare taakvervulling en hare werfkracht er zichtbaar onder lijdt. (...) Het werk waarvan hij de hoogste bouwmeester was, is hecht gefundeerd en zal worden voltooid.'[12] Met de uitvaart demonstreerde de SDAP dat de achterban zich met de jaren 'innerlijk had hervormd'. 'Als minderwaardigen voelden zij (arbeiders) zich. Hij (Troelstra) heeft het waardigheidsgevoel in hun hart gestort', zei Vliegen later in Amsterdam.[13] Veelzeggend ook is een artikel van R. Kuiper in *Het Volk.* 'Welk een opvoedende kracht gaat er van zo'n plechtigheid uit. Niet één die rookte, niet één met gedekt hoofd (terwijl toch Hollanders in het algemeen niet hun hoed of pet en hun pijp of sigaar afleggen). In de rouwzaal was er niet één die de plechtige stilte verbrak. Begrijpt de betekening hiervan goed, kameraden! Hier kon men zien welk een opvoeding al die menschen ontvangen hebben in en door onze beweging, uiterlijke vormen die iets zeggen omtrent het innerlijke leven van de beweging en van hen die haar vormen en leiden de vrijwillige ondergeschiktheid aan een groot doel.'[14]

Alle tevredenheid en zelfverzekerdheid ten spijt, toonde de partij zich ook kwetsbaar. Die kwetsbaarheid werd treffend blootgelegd in de beschrijving door *Het Volk* van één gedenkwaardige gebeurtenis op de uitvaart. Terwijl de stoet aan de baar voorbij trok en Troelstra de laatste eer bewees, passeerde een auto. De opvallende auto verstoort de gang van de stoet naar de overledene. De redacteur van *Het Volk* kent de chauffeuse en doet alsof hij en de arbeiders boven de ordeverstoring staan. Maar uit de beschrijving blijkt dat de partij danig in haar wiek geschoten is: 'Wat deert het ons of een vroeger christelijk-historisch vrouwelijk lid van den Haagschen gemeenteraad zich niet ontzag om in een protserigen auto, voorzien van een oranje-

en rood-wit-blauw vlaggetje op de begraafplaats te “demonstreeren”. Troelstra heeft zich altijd trotsch van geestelijk rapalje afgewend. Doen wij hetzelfde...’[15]

Verder raakte het de partij dat er maar weinig politieke opponenten op de begrafenis aanwezig waren. ‘Wat deert het ons dat zoo weinigen uit het burgerlijke kamp hem de laatste eer kwa-

men bewijzen.' Een aantal is present, 'maar geen katholiek, zelfs niet één hunner democratische parlementsleden heeft zich kunnen opwerken tot de geesteshoogte die noodig is om den tegenstander openbaar te eeren.'[16]

Staat deze gekwetstheid symbool voor de onmacht van de partij regeringsdeelname af te dwingen? In elk geval staat zij model voor het verlangen van de SDAP serieus te worden genomen - en de onzekerheid of dat lukt.

Aan de uitvaart van Troelstra valt veel af te lezen. Maar het beeld wordt nog scherper als we de begrafenis vergelijken met de uitvaart van een andere socialist: Domela Nieuwenhuis.

De begrafenis van Ferdinand Domela Nieuwenhuis

Ferdinand Domela Nieuwenhuis was een opvallende persoonlijkheid. In 1847 te Amsterdam geboren, werd hij in 1870 Luthers predikant. Hij voelde zich geroepen zich voor de arbeiders in te zetten en legde in 1879 zijn ambt neer. In 1882 richtte hij de Sociaal Democratische Bond op. Nadat hij in 1888 als eerste socialistische kamerlid werd gekozen, zwoer hij de parlementaire weg af. Terwijl Troelstra en elf anderen de SDAP oprichtten en zich in revisionistische richting ontwikkelden, werd Domela anarchist. Zijn ideeën ventileerde hij in *De Vrije Socialist* en in vurige toespraken waarin hij socialistische retoriek paarde aan christelijke.

Domela Nieuwenhuis overleed op 18 november 1919, eveneens op zeventigjarige leeftijd. De uitvaart van de SDB-voorman vond plaats in Amsterdam. Met de trein werd het dode lichaam vanuit zijn woonplaats Hilversum naar de hoofdstad vervoerd. Daar werd het opgebaard in de rouwzaal van het gebouw van Vereeniging Diamantclub Concordia aan het Weesperplein. Een dag later, op zaterdag 22 november, begon om half tien in de ochtend de optocht, die door het Plaatselijk Arbeidssecretariaat was georganiseerd. De kist voerde langs de Sarphatistraat, de Weteringschans, Het Leidseplein, de Nieuwe Zijdsvoorburgwal en de Martelaarsgracht, naar het Centraal Station. Een immense stoet volgde de kist, die op CS in een goederentrein werd gezet naar Velsen. In het crematorium Westerveld werd het lijk van Domela Nieuwenhuis verbrand.

De overeenkomsten met Troelstra's uitvaart zijn onmiskenbaar. De rouwsymbolen waren identiek. Er werd geen grafrede gehouden en de uitvaart trok massale aandacht in Amsterdam.

Maar er zijn ook verschillen. Ten eerste was de uitvaart van Domela emotioneler. Zonder dat de partijleiding het waarschijnlijk zo had bedoeld, was de symboliek sterk emotioneel geladen. De samenkomst op het Stationsplein, waar de optocht eindigt, was zo'n moment. Terwijl de arbeidersmassa vóór het Centraal Station aanzwol, werd de kist naar het eerste perron gebracht. Een socialistisch mannenkoor begeleidde de kist met gezang. De vertrekkende trein, *Domela's laatste reis,* symboliseerde net als het zakken van de kist in de grond en het schuiven van de kist in de oven, de verdwijning van de overledene. Bij Troelstra mochten de duizenden de kist groeten, *banieren neigend naar de katafalk*, maar het werkelijk afscheid was voorbehouden aan de kleine kring van familie- en partijleden.

Bovendien verliep Domela's begrafenis uitbundiger dan die van Troelstra. Die uitbundigheid werd voornamelijk onderstreept door de talloze kransen en bloemstukken. Kreeg Troelstra - op eigen verzoek - slechts een ‘luttel veld-

Troelstra. Tekening Funke Küpper

bloemen' en enkele kransen, Domela Nieuwenhuis ontving honderden. De kransen en bloemstukken werden door vijftig afgevaardigden gedragen en lagen in vier open rijtuigen in de uitvaartstoet. De bloemen leken op overwinningkransen voor een uitgestreden strijder.

De uitvaart van Domela stond door het open karakter dichter bij de aanwezigen. Dat was letterlijk het geval. Lag het lijk van Troelstra 'onbereikbaar' in een halfgesloten dodenkoets, de kist van Domela rustte op de handen van bootwerkers. Ook het lijk was 'openbaar'. Een foto van de opgebaarde Domela prijkte in *De Vrije Socialist*, omkranst door bloemen.

Tot slot weken de reacties op het overlijden sterk uiteen. Troelstra's heengaan werd als een smartelijk verlies ervaren. Er werd oprecht getreurd over het verscheiden van een goede vriend, een bewogen partijman, een betrokken politicus en begaafd dichter. Maar dit speelde zich af op het menselijke vlak; het verdriet betrof de persoon en werd gecombineerd met de opluchting over het einde van Troelstra's lijdensweg.

De dood van Domela bracht behalve verdriet ook een schok teweeg: hoe moest het nu verder met de arbeidersbeweging? Domela's sterven werd ervaren als een steek in het hart van de beweging zelf en men vroeg zich af hoe men die klap te boven moest komen. 'Ongetwijfeld is dit voor onze beweging een zware onherstelbare slag, en groot zal de verslagenheid zijn.'[17]

Vol schuldgevoel werd teruggeblikt: 'Kameraden, een groet, een zwijgende groet aan Domela Nieuwenhuis. Onderzoekt uzelf: laten wij elkaar dan in de oogen zien en de hand drukken en onszelf belooven: "Wij hebben hem niet voldoende geëerd tijdens zijn leven, we zullen zijn nagedachtenis hoog houden door ons Mensch te toonen, vrije mensch, met een forsch karakter en den onwrikbaren wil tot daden als de tijd daar zal zijn."'[18]

Hoe anders is de reactie op Troelstra's dood. De partij waant zich volwassen en is zich bewust van haar kracht. Er wordt een begin gemaakt, zo blijkt later, met het uitzetten van lijnen voor een 'maakbare samenleving'. Troelstra's verscheiden treft de partij niet in het hart, het versterkt dat centrum alleen maar.

Kortom, Domela's uitvaart maakt duidelijk dat Troelstra's overlijden anders werd beleefd. Domela's uitvaart was een begrafenis van arbeiders voor arbeiders. Het open karakter van de begrafenis illustreert dit. Troelstra's uitvaart was een begrafenis van de partíj voor de arbeiders. Deze conclusie sluit aan bij het feit dat de SDAP zich in 1930 ziet als een volwassen, zelfbewuste partij. Het Partijbestuur was zelfverzekerd en greep de uitvaart aan om de SDAP krachtig te profileren.

De begrafenis van Troelstra was bovenal een persoonlijk afscheid. Op de uitvaart speelde zijn Friese afkomst een belangrijke rol en de belangrijkste spreker was Troelstra's zoon Jelle. Veel waardering werd uitgesproken voor de zorg waarmee de vrouw van Troelstra de SDAP-leider omringde in de laatste vier jaren toen hij ernstig ziek was.

Maar de uitvaart oversteeg het persoonlijke: de begrafenis was daarnáást een politieke demonstratie van de SDAP, een publiek evenement, waarmee diepgewortelde socialistische idealen werden geventileerd. Verder weerspiegelde de begrafenis het politieke zelfbeeld van de partij op dat moment. De SDAP was een grote zelfverzekerde partij geworden met een grote aanhang. De partij was toe aan meeregeren, maar werd

geweerd door de heersende coalitie. De onvrede daarover kwam tijdens de herdenkingstoespraken en uit de reacties op het overlijden van Troelstra naar voren.

Dat een socialistische uitvaart een compleet andere politieke culturele betekenis kon hebben, bleek uit de begrafenis van SDB-voorman Ferdinand Domela Nieuwenhuis, elf jaar eerder. Domela's overlijden werd door de SDB gezien als een zware slag voor de socialistische beweging zelf. Men vroeg zich af hoe men die schade moest herstellen. Hoe anders werd omgegaan met de dood van Troelstra. Troelstra's verscheiden had de partij niet in het hart getroffen, maar de SDAP juist sterker gemaakt.

Geraadpleegde literatuur

H. te Velde, 'Een aparte techniek. Nederlandse politieke acteurs en de massa na 1870', in *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 110, 2 (1997) 198-212

P.J. Troelstra, *Gedenkschiften / P.J. Troelstra* (Amsterdam 1927-1931); vier delen P. de Rooy, *De rode droom. Een eeuw sociaal-democratie in Nederland. Een essay en een beeldverhaal.* (Nijmegen 1995)

I. de Haan en H. te Velde, 'Vormen van politiek. Veranderingen in de openbaarheid 1848-1900' in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, III, 2 (1996) 167-200

J.C. Boogman, *Geschiedenis van het Moderne Nederland; politieke, economische en sociale ontwikkelingen* (Houten 1988)

P. Terpstra, *Pieter Jelles Troelstra: het leven van een strijder* (Drachten 1985)

W. Cappers, 'Lijkbezorging buiten geijkte kaders', in: *Om het Christelijke Karakter der Natie* (1993)

P. Bakker, *Troelstra's heengaan. Stemmen en stemmingen uit eigen en anderen kring aan het verscheiden en de begrafenis van mr. P.J. Troelstra* (Amsterdam 1930)

M. Rohrwasser, 'Über den Umgang mit dem Tod in der Sozialistischen Literatur', *Frankfurter Hefte*, xxxviii, 1983, nr. 3, p. 57

H. Righart, *Politieke Cultuur: een omgevingsverkenning. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar in de geschiedenis na de Middeleeuwen, in het bijzonder die der interne politieke verhoudingen, aan de Rijksuniversiteit Utrecht op 22 september 1989* (Amsterdam 1989)

Bronnen

De socialistische krant *Het Volk*

Andere kranten: *Nieuwe Rotterdamsche Courant, de Leeuwarder Courant, De Vrije Socialist, Haarlems Dagblad, De Telegraaf.*

Troelstra-archief IISG Amsterdam

VARA-radiouitzending 17 mei 1930 (de herdenkingsbijeenkomst): Nederlands Audiovisueel Archief
Polygoon-televisieuitzending van de uitvaart, Nederlands Audiovisueel Archief.
D. Weber, The Socialist Movement and the History of Western Death Culture, schriftelijke weergave van een lezing op het ACTA-symposium in september 1999 in Amsterdam.
Kralin, U., The Funeral of the Red Emperor: August Bebel, 1913, schriftelijke weergave van een lezing op het ACTA-symposium in september 1999 in Amsterdam.

Eindnoten:

1 De Duitse wetenschapper Rohrwasser stelt het als volgt: 'Das auffälligste und zugleich häufigste Todesbild in der sozialistischen Literatur ist die Verheissung einer Unsterblichkeit im Kollektiv, das Aufgehen im siegreichen Geschichtsplan [...]. Die Helden werden weiterleben, *eingeschreint im grossen Herzen der Arbeitersklasse*, heisst es bei Karl Marx. Die Identität des *WIR* hebt die Sterblichkeit des Einzelnen auf. In der Partei, im Kampfverband, in der Geschichte lebt der Tote weiter.' Michael Rohrwasser, 'Über den Umgang mit dem Tod in der Sozialistischen Literatur', *Frankfurter Hefte*, xxxviii, 1983, nr. 3, p. 57.
2 Ibid.
3 W. Cappers, 'Lijkbezorging buiten geijkte kaders', in: *Om het Christelijke Karakter der Natie* (1993), pagina 146.
4 Weber, The Socialist Movement..., 17.
5 De reconstructie van Troelstra's uitvaart die hier volgt, is gebaseerd op verschillende krantenverslagen, uit onder meer Het Volk, Het Jonge Volk, de Nieuwe Rotterdamsche Courant en Het Haarlemsch Dagblad, in te zien in het Troelstraarchief in het Internationale Instituut voor Sociale Geschiedenis.
6 NRC, 17 mei 1930
7 P. Bakker, *Troelstra's Heengaan, stemmen en stemmingen uit eigen en anderen kring na het verscheiden en de begrafenis van mr. P.J. Troelstra*, Amsterdam (1930) 62, 63
8 Bakker, Troelstra's Heengaan, 12
9 Proclamatie betekent 'openbare afkondiging'.
10 P. de Rooy, *De rode droom. Een eeuw sociaal-democratie in Nederland. Een essay en een beeldverhaal.* (Nijmegen 1995)
11 De Rooy, De Rode Droom, 3
12 Bakker, Troelstra's Heengaan, 15, 16
13 Ibidem, 15, 16
14 Het Volk, 25 juni 1930
15 Het Volk, 17 juni 1930
16 Ibidem
17 De Vrije Socialist, 19 november 1919
18 Ibidem

‘Een kleine stad: die kent niet 's leven stormen’
Jan van Nijlen in Apeldoorn (1914-1915)

Stefan van den Bossche

De Vlaamse dichter Jan van Nijlen (1884-1965) vluchtte tijdens de Eerste Wereldoorlog met zijn vrouw naar Nederland. Hij vond onderdak in het huis van de moeder van Jan Greshoff in Apeldoorn, en ging met allerlei Nederlandse en Vlaamse kunstenaars om. Zijn verblijf in Apeldoorn legde hij vast in een gedicht.

Over het verblijf tijdens de Eerste Wereldoorlog van de Vlaamse dichter Jan van Nijlen in Nederland is niet veel bekend. Toch zou Nederland met wat goede wil als een tweede vaderland van de Antwerpenaar beschouwd mogen worden, en dat was op bepaalde ogenblikken in zijn leven zelfs nog relatief zacht uitgedrukt.

Van Nijlens Nederlandse periode had een geleidelijke aanloop gehad via de contacten die de jonge dichter en recensent beeldende kunst met vakbroeders uit het Noorden had gelegd. Eind 1909 al had Van Nijlen kennis gemaakt met Jan Greshoff, die de volgende decennia zijn literaire mentor en toeverlaat zou worden. Greshoff stond eerder al in contact met de Antwerpse ambtenaar en publicist Ary Delen, die in de Scheldestad correspondent was voor het Haagse blad *De Hofstad*, waarvan Greshoff weer redacteur was. Greshoff maakte in Antwerpen kennis met zijn nieuwe collega-redacteurs en medewerkers van het pas heropgerichte letterkundige periodiek *Ontwaking en Nieuw Leven.* Tijdens die ontmoeting leerde hij Jan van Nijlen kennen. Tussen Greshoff en Van Nijlen klikte het meteen. Jan Greshoff zou nadien zijn wat timide vriend meeslepen in allerhande literaire avonturen en hield hem, vaak met de moed der wanhoop, aan de schrijftafel. Hij ook zorgde ervoor dat in 1911 Van Nijlens derde dichtbundel *Naar 't geluk* bij De Zilverdistel kon verschijnen.

Vluchten

De Eerste Wereldoorlog schudde het leven van Jan van Nijlen en zijn vrouw Griet van Eeckhoven grondig dooreen. Van Nijlen was lid van de Antwerpse burgerwacht, een wat folkloristisch regiment van vrijwilligers dat in de late zomer van 1914 met de bewaking van de Antwerpse stadswallen werd belast. Bij de logische ontbinding van de burgerwacht was dit meteen voor het gros van de leden het sein om richting Nederland te vluchten, in het zog van grote groepen Antwerpenaars en andere Vlamingen, die in het neutrale Nederland op bescherming en onderdak hoopten.

Jan van Nijlen, 1910

In het Antwerpse bleef de wegtrekkende massa door de rookontwikkeling rond de brandende olietanks voor een deel uit het zicht van Duitse militairen. Maar intussen gistten de getuigenissen van wandaden van de Duitsers: eind augustus hadden in verschillende gemeenten executies plaatsgevonden als represaillemaatregelen tegen de *francstireurs*, vermeende sluipschutters die de Duitsers herinnerden aan hun ervaringen uit de oorlog van 1870. De Duitse pers, zoals de *Kölnische Volkszeitung*, deed de rest en sprak over 'het beest in België' of 'de Luikse gruwelen'. De gevolgen waren catastrofaal. De Duitsers pasten een *Schreklichkeit*-strategie toe: verscheidene burgers werden zonder vorm van proces gefusilleerd. Tussen 26 en 29 augustus werd het centrum van Leuven platgebombardeerd. Historische gebouwen als Sint-Pieterskerk, concertzaal, schouwburg, justitiepaleis en universiteitsbibliotheek werden daarbij niet ontzien.[1]

De berichten die tot in Nederland doorsijpelden, hebben zonder twijfel een positieve invloed gehad op de bereidwilligheid van Nederlanders om Belgische vluchtelingen hulp en onderdak te bieden. In Amsterdam werd het Nederlandsch Comité tot Steun van Belgische Slachtoffers van den Oorlog in het leven geroepen. Allerhande inzamelacties moesten het leed van de vluchtelingen helpen verzachten. Over het hele grondgebied waren ruim vijfhonderd steuncomités opgericht. Op 21 september werd door de Nederlandse regering nog een Centrale Commissie tot Behartiging van de Belangen der naar Nederland uitgeweken Vluchtelingen opgericht. Bedoeling daarvan was te voorzien in onderdak en voeding tegen aanvaardbare prijzen en de zorg voor Belgische vluchtelingen die niet over de nodige financiële middelen beschikten. De Nederlandsche Bank vereenvoudigde het inwisselen van Belgisch geld, en de vluchtelingen die een spaarboekje bezaten bij de Algemeene Spaar- en Pensioenkas kregen spaartegoeden uitgekeerd door de Nederlandse Rijkspostspaarbank.[2]

De val van Antwerpen

Op 7 oktober stond in de Antwerpse dagbladen te lezen dat het bombardement van de stad nakend was. De burgers konden nog konden vluchten langs de enige opengebleven wegen naar het Noorden en het Noordwesten. Er werd vrijwel algemeen besloten te vluchten, hoewel de middelen daartoe vaak schaars en meestal ontoereikend bleken. Taxi's en paarden waren door het leger opgeëist. Het treinverkeer was onzeker: de Vlaamse lijn richting Gent bleef in hoofdzaak voorbehouden voor de soldaten, terwijl de lijn richting Essen en de Nederlandse grens voor overbevolk-

te wagons zorgde.[3] Een massale Antwerpse uittocht naar Nederland kwam op gang. Mensen trokken met hun hele hebben en houden in de richting van de staatsgrenzen of naar vermeend veiliger oorden aan de overkant van de Schelde.

Het aantal vluchtelingen werd op ruim één miljoen geschat, waarvan de helft via Noord-Brabant was opgestapt. De veelsoortige geluiden van de zich te voet verplaatsende massa vluchtelingen en hun dieren, waren vreemd en dantesk. Jozef Muls, Van Nijlens vriend en oud-collega in de redactie van het tijdschrift *Vlaamsche Arbeid*, noemde het een honderdvoudig gerucht, met de inslag van bommen op de achtergrond: '[...] wagens rolden over de kasseien, paardenhoeven stampten, honden blaften, koeiën [sic] loeiden lang en klagend, als riepen zij de weiden, en aldoor ging het moede slepende geluid van duizenden voetzolen. Het was het groot tumult van een heel volk dat verhuizde [sic]. Het was aangekomen van ver uit de deemstering van den ochtend en het zwol als het geruisch van vele waters, als de vloed van een zee door een dijkbreuk en erbovenuit klonk, onverbiddelijk, het ontzettend rythme van de verre losbrandingen [...]. Paarden en wagens, stootkarren en fietsen spoedden voorbij, als voortgezweept onder de dreiging van een ijselijk onweer; kudden van beurelende runders en kudden van angstige menschen; moeders die huilende kinders voortsleepten aan beiden handen, zonen die een lammen of zieken vader op een kruiwagen vervoerden, luidjes die, met vereende krachten, trokken of stieten aan karretjes, volgestapeld met een paar stoelen, een tafel, een matras, een kacheltje, een vogelkooi, mannen met afgetrapte zolen en barvoets, vrouwen met krom-geloopen hooge hakken en een bebloemden en bepluimden zomerhoed die afhing op hare losgeraakte haren, absurd.'[4]

De minst onfortuinlijke vluchtelingen kwamen in Roosendaal terecht met een trein die zeventig overvolle wagons trok. Een andere perscorrespondent beschreef in *Het Nieuws van den Dag* van 9 oktober hun aankomst in het station van Roosendaal: 'Als weer een trein het station is binnengekomen en de locomotief nog puffend te hijgen staat, dan gaan langs alle wagons de deuren open en nog voor de menschen uitstijgen, ziet men al reusachtige pakken in lakens en dekens uit de portieren duwen. Daarachter komen dan de menschen te voorschijn met beangste, verwilderde gezichten, steeds roepend om kind, man of vrouw. In een oogenblik is daarop het perron overstroomd met door elkaar krioelende, gejaagd heen en weer rennende, zoekende menschen.' In de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 10 oktober stond te lezen dat zich schrijnende taferelen in de bossen tussen het grensdorp Putte en Roosendaal hadden afgespeeld, waar tienduizenden vluchtelingen bivakkeerden en geld boden voor wat voedsel. De wegen waren overdag vrijwel helemaal bezet door vluchtelingen.

Jan van Nijlen behoorde tot de derde golf, een ontzagwekkende vluchtelingenstroom die zich te voet naar het neutrale Nederland had begeven. Jan en Griet van Nijlen belandden met hun schamele bezittingen veilig in Roosendaal, en namen daar de trein naar Utrecht. In de Domstad telegrafeerde Van Nijlen vervolgens naar Apeldoorn.[5]

De dichter verwerkte het doorstane leed van de aftocht in stilte. Het enige bewaard gebleven getuigenis van zijn

hand over de omstandigheden van zijn vlucht, noteerde hij in een brief aan P.N. van Eyck, geschreven op 3 maart 1915: ‘Je begrijpt wel dat onze reis naar Holland gene [sic] partie de plaisir geweest is: van Antwerpen te voet naar de hollandsche grens, beladen met twee koffertjes en een dikke winterjas, terwijl een zon scheen zoo heet en fel, dacht me, als in vollen zomer. Van de stad tot aan de grens was het een eindelooze processie van duizenden karren en wagens, van honderduizenden [sic] vluchtelingen, gaande uren en uren, stap voor stap, sjouwend met de armzalige rijkdommen waaraan een mensch zich hecht: een hond, een kanarievogel, een oude stoel, een flesch jenever. Het was een treurige tocht die ik niet licht vergeet.’[6]

Toevluchtsoord Nederland

Jan van Nijlen en zijn vrouw Griet wisten dus meteen waar ze in Nederland terecht zouden kunnen. Jan Greshoff wist voor veel problemen een oplossing, maar bevond zich nu nog even met zijn toekomstige zwager, de typograaf Jan van Krimpen, in Leipzig, waar ze onder meer de internationale tentoonstelling van typografische kunst hadden bezocht. Greshoff wachtte in Duitsland enige tijd noodgedwongen op zijn paspoort[7], maar wist van op afstand het bevriende echtpaar Van Nijlen in het damespension van zijn moeder aan de Boschweg 6 in Apeldoorn onder te brengen. Literair Nederland werd, waar het zich ook mocht bevinden, van de komst van Van Nijlen en andere schrijvers op de hoogte gebracht. Op 17 oktober bijvoorbeeld meldde Pieter Nicolaas van Eyck vanuit Rome Van Nijlens vlucht aan Albert Verwey.[8]

Van Nijlen zou ondanks alles in Apeldoorn een relatief kommerloze tijd doormaken: hij vond er immers na enkele weken zijn vriend Greshoff én ook Jan van Krimpen terug. Ze verbleven gedurende de herfst van 1914 samen een tijdlang in het pension van moeder Greshoff. Vanaf het thuisfront zal Van Nijlen door zijn vriend Ary Delen van het Antwerpse reilen en zeilen regelmatig en uitvoerig op de hoogte zijn gebracht.

Apeldoorn

Apeldoorn was van een schilderachtig dorp in het hart van de Veluwe uitgegroeid tot een kleine, maar voorname gemeente. Tegen het einde van de negentiende eeuw groeide het aantal parken, kleine buurtschappen en grotere dorpen. Aan het begin van de twintigste eeuw bleek al duidelijk dat in Apeldoorn de nodige aandacht aan urbanisatie en ruimtelijke ordening werd besteed. Het viel de oud-archivaris Van Delden in 1928 op dat het dorp gedurende de voorgaande jaren aanzienlijke veranderingen ten goede had ondergaan: ‘Waar eertijds houtgewas, struiken of landbouwgewassen groeiden, daar vindt men thans breede wegen met trottoirs en woonhuizen aan weerszijden; bestaande wegen zijn verbeterd en allerwege worden terreinen voor nieuwe uitbouw gereed gemaakt. Een en ander is voornamelijk een gevolg van de groote toename der bevolking.’[9]

Jan en Griet van Nijlen arriveerden midden in die stroom van veranderingen. Van Nijlen had natuurlijk zelf weinig invloed op de keuze van zijn voorlopige bestemming in Nederland, maar de ambitieuze en tegelijk bijzonder bosrijke gemeente sprak hem op het eerste gezicht aan. Het ietwat geheimzinnige bos de Enk was bevolkt door houtsprokkelaars. Ten westen van Apeldoorn

lagen het Willemsbos, Orderbos, Berg en Bos, wouden die in de tweede helft van de negentiende eeuw uit heidevelden waren opgezet. De westelijke bossen lagen een stuk hoger dan het centrum van Apeldoorn, en dat bood dan weer prachtige vergezichten. In het noorden stonden hele groepen dennen. Een deel van de gemeente, Hoog Soeten, was zelfs helemaal door bossen ingesloten.[10]

Het dorp was toen trouwens op verschillende vlakken in expansie. Heel wat mensen hadden zich in de jaren voor de Eerste Wereldoorlog in de gemeente gevestigd. De koninklijke residentie Het Loo oefende enige aantrekkingskracht uit, maar de meerderheid van de inwijkelingen koos voor Apeldoorn omwille van de fraaie omgeving. Bovendien was de gemeentelijke overheid al sedert 1874 begonnen met het inplanten van prachtige villawijken ten noorden en ten westen van de oude dorpskern. De aantrekkingskracht op renteniers, oud-Indiëgangers en welgestelde gepensioneerden was onweerstaanbaar. De grondprijzen bleven bovendien laag en de promotie van de gezonde lucht in en om de gemeente zorgde ervoor dat hotels, sanatoria, instellingen voor geestelijke gezondheidszorg, bejaardentehuizen en pensions uit de grond rezen. In het kielzog van de genoemde bevolkingscategorieën die in Apeldoorn neerstreken, volgde een toevloed van huispersoneel.[11] Apeldoorn beschikte over nogal wat van deze hotels en pensions. Wellicht het bekendste hotel was 'De Nieuwe Kroon', gelegen aan het einde van de Loolaan, ter hoogte van het kruispunt van de weg naar Amersfoort en de baan naar Zwolle. Op het uithangbord van het hotel stond zelfs de Belgische kroon afgebeeld.[12]

Eureka

Een van die talrijke pensions droeg de naam 'Eureka', en was een tehuis voor oudere dames. Het koloniaal ogende gebouw lag aan de landelijke en door dicht groen omgeven Boschweg, in het noordoosten van Apeldoorn, even buiten de dorpskom maar vlakbij het Spainkbos, en was eigendom van de vierenvijftigjarige weduwe Petronella Jacoba Maria Buys, de moeder van Jan Greshoff. Zij beweerde een afstammelinge te zijn van de bekwame maar corrupte raadspensionaris Paulus Buys, en was de dochter van een kapitein ter lange omvaart.[13] Haar man, Jan Hendrik Greshoff, was leraar in de stoomwerktuigkunde geweest en ooit bijzonder geïnteresseerd in de typografie. Hij overleed na een reis naar Oostenrijk, op 4 juni 1900. Petronella Buys had haar echtgenoot door zijn langdurige verblijven in het buitenland niet vaak aan haar zijde gehad. Een wispelturige zoon die niet meteen gebrand was op schoolgaan en bijgevolg nogal eens van school veranderde, maakte het leven er niet gemakkelijker op. Moeder Greshoff kon bovendien de mislukkingen en literaire neigingen van Jan bezwaarlijk verdragen en de veelvuldige strubbelingen hadden de genegenheid tussen moeder en zoon niet bepaald in de hand gewerkt. Greshoff noteerde later over zijn moeder in zijn dagboek: 'Door haar gebrek aan inzicht en haar al te beperkte gezichtskring werd mijn jeugd grondig bedorven. [...] Daarbij komt dat mijn moeder, gehéél buiten onze "incompatabilité d'humeur" om een lastige, kribbige en vooral argwanende natuur bezat, welke de omgang met haar zeer bemoeilijkte. Daartegenover stond een grote gulheid. Ze hield van geven.'[14]

Schrijven als therapie

Jan van Nijlen werkte in die beginperiode in Apeldoorn aan *Uren met Flaubert*, een essay over de Franse schrijver, aangevuld met een kleine selectie uit zijn teksten. Het boek zou echter nooit het licht zien, omdat de opdracht door de uitgever werd ingetrokken. De in die dagen broodnodige honderd vijftig gulden die hij voor dat werk zou incasseren, moest hij ontberen.[15] Een en ander wijst er ook op dat het in zijn eerste maanden in Nederland met de poëzie niet al te best wou vlotten. Pas in de zomer van 1915 werden in verscheidene literaire periodieken gedichten van hem opgenomen.

Ary Delen had er voor gezorgd dat Van Nijlen zich met zijn ouders in verbinding kon stellen. Delen meldde dat het huis van Van Nijlen in Berchem op het eerste gezicht ongeschonden uit de bombardementen was gekomen. Hij had ook niets verdachts bemerkt, er waren geen sporen van inbraak, hoewel er op dat ogenblik in Antwerpen en omgeving duchtig gestolen werd in achtergelaten huizen.[16] Een terugkeer naar Vlaanderen bleek niet meteen voor de hand te liggen: mannen jonger dan vijfendertig jaar mochten immers het land niet meer uit. Een terugkeer zonder problemen was mogelijk maar uiteraard definitief. Toch lazen de vrienden in Antwerpen zelf wel dat de dichter een repatriëring niet meteen overwoog. Ary Delen stelde zich op basis van een niet bewaard gebleven brief van Van Nijlen voor dat het in Apeldoorn wel aangenaam vertoeven moest zijn: ‘Wandelen met die aardige hond, werken en pijpen rooken, een ideaal, zeg. Ik begrijp dat ge voorloopig nog niet terugkeert.’[17]

De vrienden

Later zouden de drie vrienden Van Nijlen, Greshoff en Van Krimpen haast gezamenlijk naar Den Haag verhuizen, waar ze vrijwel meteen een vierde, Jacques Bloem, in hun gezelschap opnamen.[18] Bloem, die in 1916 in de rechten zou promoveren, had de eigenschap om bij zijn eerste contacten met mensen, al meteen een blijvende en diepe genegenheid te wekken. Dat bracht met zich mee dat men van Bloem veel kon verdragen. Greshoff wist dat als geen ander: ‘Als men meent dat men zich over hem te beklagen heeft, en men neemt zich voor hem dat nu eens duidelijk en doordringend mee te delen, staat men, als het zover is, met de mond vol tanden, omdat alle bezwaren verdwenen zijn als sneeuw voor de zon, alléén door zijn verwarmende aanwezigheid.’

Jacques Bloem was, zoals Greshoff hem noemde, een mens onder de mensen. Bovendien kon hij zijn vriendschap ook bijzonder accentueren: ‘Hij was de gemoedelijke, de hartelijke, geestige genieter van het goede: gesprek, gezelschap, voedsel, wijn en brandy.’[19] Iedereen die Bloem kende, vond hem zonder meer charmant en uiterst beminnelijk. Hij bezat een natuurlijke beschaving en een aristocratische zelfbeheersing, gekruid met goede smaak en zin voor humor. Toch werd zijn natuurlijke charme slechts matig ondersteund door positieve eigenschappen. Bloem was geneigd zijn eigen literair en ander werk te onderschatten, voelde zich in feite niet echt tot presteren geroepen en was al evenmin van oordeel dat hij als

auteur zo nodig op het voorplan diende te treden. Hij bleef dan ook gespeend van elke vorm van andere dan literaire ambitie, en ook zijn ‘vermogen tot bewonderen zonder afgunst’

(Sötemann) viel bij veel van zijn vrienden in de smaak. Dat zijn letterkundige productie in kwantitatief opzicht nauwelijks hoge toppen scheerde, hoefde weinig of geen verwondering te wekken. Zijn onrustige natuur en zijn indolentie waren daarvan de oorzaak.[20] Bovendien viel ook de vaststelling dat Bloem de Duitsers toch met enige sympathie bejegende niet overal in goede aarde. Desondanks stapten de vrienden nogal gemakkelijk over heikele thema's heen om hun vriendschap niet in gevaar te brengen.[21]

Rik Wouters

Inmiddels was Jan van Nijlen opnieuw in contact gekomen met zijn goede vriend Rik Wouters. Wouters was voor het uitbreken van de oorlog met zijn doeken en beeldhouwwerk op volle toeren geraakt. Als schilder maakte hij in de jaren 1908-1912 nogal wat zelfportretten, waarvan enkele beroemd werden. Maar ook als pasteltekenaar en beeldhouwer had Rik Wouters al enige naam gemaakt en inmiddels ook enkele opdrachten binnengehaald. In februari had Wouters deelgenomen aan de salons van La Libre Esthétique en van Kunst van Heden, en van 20 februari tot 4 maart 1914 had hij zijn werk nog tentoongesteld in de Galerie Giroux, die vanaf die tijd zijn dubieuze broodheer werd.[22] Ook zijn huwelijksgeluk was groot toen de oorlog aan elk élan prompt een einde had gemaakt.

Meer dan wie ook, speelde Jan van Nijlens goede vriend Ary Delen een toonaangevende rol in de consacrering van de kunstenaar Rik Wouters. In mei 1914 had hij zich naar aanleiding van de achtste editie van Kunst van Heden eens te meer opvallend ten voordele van Rik Wouters uitgesproken en hem als ‘een der soliedste en der rijkste aangelegde temperamenten’ getypeerd. Zijn werk werd door Delen in het vijfde nummer van het tijdschrift *Onze Kunst* op één lijn gezet met dat van Van Gogh, Smits en Ensor.’

Het nagenieten van een dergelijke bespreking werd echter Rik Wouters niet lang gegund. Kort na het verschijnen van Delens bespreking, begin juni, had de kunstenaar een oproepingsbevel ontvangen om zich bij zijn compagnie in Luik te vervoegen. Begin augustus bevond hij zich in oorlogsgebied in Fléron, nadien in Lier en Haadonk, waar Ary Delen hem nog een bezoek bracht, om van daaruit aan de bemanning van de forten rond Antwerpen deel te nemen.[23]

Na de val van Antwerpen was Wouters met zijn legereenheid door de Duitsers omsingeld en hadden de soldaten van zijn eenheid zich al vechtend op Nederlands grondgebied teruggetrokken. Vanaf half oktober 1914 bevond de kunstenaar zich in een krijgsgevangenenkamp in Amersfoort. Op de heide in Zeist was een imposant interneringskamp gebouwd. Daar werden de schilder en zijn eenheid twee dagen na de val van Antwerpen als militairen in ondergebracht. Het bombardement van Antwerpen had ook bij Rik Wouters diepe sporen nagelaten. Op 19 oktober schreef hij zijn vrouw vanuit Amersfoort dat hij te moe was om nog te schrijven, ‘want gedurende heel den tijd van het bombardement van Antwerpen hebben wij heel wat te doen gehad. Mijn beenderen kraken als ik beweeg, vanwege de vochtigheid.’[24]

In het kamp in Zeist was de toestand van de depressieve Rik er niet minder beklagenswaardig geworden. Zijn vrouw Nel, die bij de schilder Willem Paerels in Scheveningen verbleef, bracht haar man een eerste bezoek op een win-

terdag in november 1914. Loods acht werd gevuld met de tabaksgeur van tweehonderdvijftig kettingrokende mannen. De schilder sneed zolen uit zijn sjaal, die hij in de schoenen van Nel aanbracht. Het was op dat ogenblik het enige wat hij voor zijn vrouw kon doen. Nel besefte dat de loopbaan van Rik bruusk werd lamgelegd, maar nam zich niettemin voor om de bewegingsvrijheid van haar man te bepleiten: ze stapte naar kampcommandant Stoett die echter een erg kille indruk maakte. Desondanks engageerde hij zich om al het mogelijke voor Wouters te doen. De volgende dag al zag de schilder er anders uit: geschoren, met geknipt haar en laarzen met blinkende knopen. Rik had een verlofpas voor drie uur op zak. Stoett had hem tot zijn ordonnans benoemd en het werd hem vijf opeenvolgende dagen toegestaan een wandeling buiten het kamp te maken.[25]

Om zijn gedachten wat te verstrooien, bezorgde Nel hem papier, Oost-Indische inkt, penselen en aquarelverf, in de hoop dat daardoor in hem dit de lust tot werken zou opborrelen. 'Ik smeekte hem voor mij teekeningen te maken naar het kampleeven der soldaten. Dan teekende hij die pakkende schetsen: "De Gevangenen", "de Corvee", "de Kaartspelers". [...] De treurnis woog op zijn leven en het was vreeselijk voor hem zoo plots te worden gescheiden van al wat hem dierbaar was. Hij leed omdat hij niets meer was dan een nummer te midden van zooveele anderen. Hij was ontredderd.'[26]

Tijdens dezelfde novemberdagen bracht ook Jan van Nijlen een eerste bezoek aan zijn vriend. Van Nijlen bezocht met Nel haar man in Zeist, waar, zoals Van Nijlen schreef, de schilder toen eerst de hele dag vrij had kunnen rondlopen, een kamer had gehuurd waar hij elke namiddag heentrok, om nadien echter opnieuw, zij het slechts tijdelijk, van die bewegingsvrijheid beroofd te worden.[27] Nel zou ook na het intrekken van zijn voorlopig doorgangsbewijs haar man dagelijks bezoeken. Haar visites inspireerden hem tot de somber en grijs getinte aquarel 'Vrouw voor het kamp'.[28] Voor zover het briefverkeer dat toeliet, probeerde ook Ary Delen vanuit Antwerpen zijn onfortuinlijke vriend wat steun te betuigen.[29]

De omstandigheden in het kamp bleven echter uiterst miserabel: in de wintermaanden was zelfs geen verwarming voorhanden die de barakken wat leefbaarder had kunnen maken, zodat heel wat geïnterneerden met gezondheidsproblemen te kampen kregen.[30] Ook Rik Wouters ontsnapte daar niet aan. Begin 1915 deelde hij Van Nijlen mee dat hem een operatie te wachten stond, wegens een ontsteking van de kaakholte.[31] Bovendien mocht hij in de namiddagen het kamp verlaten en zich terugtrekken op de kamer die Nel in de Langestraat in Amersfoort had gehuurd. In Amersfoort ging Jan van Nijlen Wouters meermaals opzoeken. Wouters schilderde er onverdroten verder. Het was tijdens een van de wandelingen met Van Nijlen dat de kunstenaar door een varken geboeid werd geraakt. De volgende dag trok hij er opnieuw heen, en vroeg de boer of hij het erf mocht betreden. Het was de aanzet tot zijn 'Studie naar een varken'.[32]

De ramen van de woning in Amersfoort boden uitzicht op een vrij drukke winkelstraat. Van Nijlen getuigde: 'Wij, wij kijken even door de ruiten - als wij onze sigaar opsteken en denken: ook niet plezierig om maar altijd tegen die idiote gevels aan te kijken! Maar op een mooie dag heeft Rik een aquarel gemaakt, en plots schittert ons tegen de mysterieuze

ziel, de schoone ziel van dien schijnbaar banalen winkel, van dien schijnbaar dooden gevel, de ziel die voor ons verborgen was, maar die hij met één blik heeft ontdekt.'[33]

Die halve vrijheid bleek echter van korte duur. In het kamp braken onlusten uit. De bewakingstroepen grepen naar de wapens en er vielen acht doden en achttien gewonden. Nel bleef steeds pogingen ondernemen om haar man vrij te krijgen. Giroux' adviseur Elslander bracht de kampcommandant, kapitein Stoett, en de conservator van het Prentenkabinet van het Rijksmuseum in Amsterdam ervan op de hoogte dat zich onder de geïnterneerden een begaafd kunstenaar bevond. Wouters werd door hun toedoen tot schijnordonnans van de kapitein benoemd, wat betekende dat de kunstenaar opnieuw het kamp mocht verlaten.[34] Tijdens zijn herstelperiode in het ziekenhuis had kapitein Stoett de kunstenaar bezocht en beloofd voor hem te zullen poseren voor een beeldhouwwerk in brons. Stoett opperde aanvankelijk heel wat bezwaren tegen het maken van zijn borstbeeld. Nadat Wouters had beloofd dat het poseren slechts een uur in beslag zou nemen, stemde de kampcommandant in.[35]

Schrijven in Nederland

In Amsterdam kreeg de Duitse strategie van welwillendheid ten aanzien van de eisen van de Vlaamse Beweging alvast het nodige gehoor. Bladen als *De Toorts* en *Dietsche Stemmen* werden met Duitse middelen gefinancierd. In februari 1915 werd ook *De Vlaamsche Stem* opgericht, een dagblad voor de Vlamingen in ballingschap. Twee medewerkers van het onverdachte eerste uur waren oude bekenden van Jan van Nijlen, namelijk Edmond van Offel en André de Ridder. In zijn rubriek 'De gevallen stad' hield Van Offel de talloze uitgeweken Antwerpenaren van het reilen en zeilen in de bezette metropool op de hoogte. Vooral de heldhaftigheid waarmee kleine en eenvoudige lieden met het Duitse meesterschap de draak staken, werd door Van Offel benadrukt. Voor sommigen was het zelfs een vaderlandse opoffering en grote eer om daardoor voor de Duitse Krijgsraad te verschijnen en in de gevangenis in de Begijnenstraat opgesloten te worden. André de Ridder vroeg medio maart 1915 Jan van Nijlen om aan *De Vlaamsche Stem* mee te werken. Van Nijlen weigerde, maar sloot niet uit dat, als hij het wat minder druk zou krijgen, hij alsnog nu en dan een artikel voor het blad zou gaan schrijven, mits de redactie Van Nijlen toeliet onder een deknaam te tekenen.[36] Die drukte was slechts een voorwendsel: de dichter kon bezwaarlijk een druk bestaan inroepen als reden om aan wat dan ook niet mee te werken. Niettemin was de behoedzame Jan van Nijlen steeds alert en was hij er de man niet naar om zich in onverkwikkelijke of dubieuze avonturen te storten. Ook wat *De Vlaamsche Stem* betreft, had hij ongetwijfeld het gevaar zien aankomen.

Het dagblad was in zijn beginperiode tegelijk Vlaamsgezind en patriottisch van aard. Het wou de Vlaamse stem wel laten klinken, maar geen Vlaamse eisen formuleren. Niettemin groeide ook binnen de rangen van *De Vlaamsche Stem* het ongenoegen over het diskrediet waarin Franstaligen de Vlaamse Beweging hadden gebracht. Steeds nadrukkelijker groeide het idee dat Vlamingen het Belgische vaderland mee verdedigden om nadien op die basis hun volle rechten te verwerven. In die zin durfde ook hoofdredacteur Alberic

Deswarte zelf nogal eens een radicalere en federalistische toon aan te slaan. Maar vanaf juli 1915 nam een en ander een gevaarlijke wending. Zonder twijfel had Van Nijlen op die toekomstige problematiek goed geanticipeerd. De krant kreeg met financiële problemen te kampen en werd afhankelijk van Frederik Carel Gerretson. De teneur van de artikelen werd radicaler. Ook Deswarte zelf liet zich daarbij niet onbetuigd. Na een guldensporenviering in Bussum verzonden Alberic Deswarte en René de Clercq een telegram aan koning Albert, waarin hem werd gevraagd de zelfstandigheid van Vlaanderen te vrijwaren. De koning was over de actie echter niet te spreken.[37]

Intussen kwam het dagblad financieel en redactioneel nog steviger in handen van Gerretson, in feite niemand minder dan de dichter Geerten Gossaert, wiens debuutbundel *Experimenten* nota bene in hetzelfde jaar 1911 als Van Nijlens *Naar 't geluk* ook bij de Zilverdistel was verschenen. Gossaert bleek druk in de weer om zijn lezers ervan te overtuigen dat een Belgische vaderlandslievendheid niet noodzakelijk aansloot bij de gangbare regeringsstandpunten. Tijdens zijn studies sociologie was Gerretson in Brussel met enkele leden van de Vlaamse Beweging in contact gekomen. Het maakte hem tot een vurig aanhanger van de Groot-Nederlandse gedachte. Zijn positie in *De Vlaamsche Stem* vormde voor een aantal redactieleden en medewerkers, onder wie André de Ridder, Cyriel Buysse en eigenaardig genoeg ook de socialistische hoofdredacteur Alberic Deswarte, de directe aanleiding om ontslag te nemen. De dichter René de Clercq bleef op post: hij was inmiddels van het door Jan van Nijlen en Ary Delen verfoeide activisme overtuigd geraakt. De Clercq werkte in die tijd als leraar aan de school voor Belgische vluchtelingen in Amsterdam. Samen met Antoon Jacob vormde hij de nieuwe hoofdredactie. Op 5 oktober 1915 werden De Clercq en Jacob door de Belgische regering als leraar ontslagen. De Clercq verwierf in sommige kringen het aureool van martelaar en werd financieel door Nederlandse vrienden bijgestaan. De directeur van de Wereldbibliotheek, Leo Simons, publiceerde een ‘steunuitgave’ van zijn gedichten.[38]

Strijd tegen verveling

In Apeldoorn had Van Nijlen zich intussen ook aan een ander literair-artistiek project gewaagd, namelijk de bezorging van de brieven van Vincent van Gogh. Dat boek zou evenmin het licht zien.[39] Wellicht zag Van Nijlen de onmogelijkheid van deze grote opzet in. Rond die tijd kwam hij ook nauwer in contact met J.C. Bloem die nu pas echt zijn gedichten wist te appreciëren. Het contact bleef in eerste instantie nog wat gereserveerd. Het was opnieuw tot stand gekomen nadat Van Nijlen Bloem *Negen verzen* had gezonden, een in 1914 in Apeldoorn in eigen beheer uitgegeven bundel van eerder in Greshoffs bloemlezing *Het jaar der dichters. Muzenalmanak voor 1915* verschenen gedichten. Bloem gaf Van Nijlen de raad om te proberen een bundel gedichten bij een Nederlandse uitgever - Van Looy, Brusse of Van Dishoeck - te publiceren. De recente uitgave van *Het jaar der dichters* had Bloem de opmerking ontlokt dat hij een uitgave van Van Nijlens nieuwe gedichten met warme belangstelling tegemoet zag.[40]

Door een van de schaarse, bewaard gebleven brieven die Van Nijlen vanuit Apeldoorn schreef, krijgen we een algemeen beeld van de bezigheden waar-

mee de dichter zijn tijd vulde. Greshoff was begin maart voor korte tijd bij zijn tantes in Bussum ingetrokken. Het vertrek van zijn vriend was blijkbaar voor Van Nijlen het startsein om een poging te ondernemen zijn werkzaamheden te hervatten. Aan de op dat ogenblik in Rome verblijvende P.N. van Eyck[41] bracht hij daarover verslag uit: 'Wat mij betreft, ik ben hier kalm aan 't werk gegaan, en ik denk er voorlopig nog niet aan naar Antwerpen terug te keeren - hoezeer ik er ook naar verlang. Wat kan ik er gaan doen? Mijne dagelijksche bezigheden om den broode hervatten is niet mogelijk: alles ligt stil. Hier kan ik tenminste rustig werken.'

Was het door de mededeling van Ary Delen, dat de vrienden-kunstenaars in Antwerpen toch wat probeerden te werken, dat ook Van Nijlens schrijfactiviteiten pas nu langzaam maar zeker op kruissnelheid begonnen te komen? Het vooruitzicht dat de dichter van zijn pennenvruchten moest zien rond te komen, liet hem daaromtrent ook weinig keus. Blijkbaar werd hem ook de tijd gegund om literair een en ander uit te proberen. Van Nijlen was volop als dichter aan het werk. Hij stuurde poëzie naar *De Nieuwe Gids*, *Groot Nederland* en *De Beweging*. De publicatie van zijn gedichten in deze toonaangevende tijdschriften onderstreepte zijn groeiende kwaliteiten als dichter. Als essayist bleef hij vooralsnog op de achtergrond. Het zou tot eind 1916 duren vooraleer hij een korte beschouwende bijdrage over de in Rouen op 27 november 1916 verongelukte Emile Verhaeren in *Den Gulden Winckel* publiceerde, waarna hij vanaf 1917 als recensent voor *Groot Nederland* ingeschakeld werd.

In de hierboven geciteerde brief van begin maart 1915 aan Van Eyck noteerde Van Nijlen de redenen van die nogal eenzijdige letterkundige arbeid: 'Ik heb een verzenbundel klaar liggen, maar ik kan er, in deze omstandigheden, niet aan denken iets uit te geven. Want hoe klein de verkoop in België ook weze hij is toch nog altijd een basis - die mij nu ontbreekt. Ik zal maar wat geduld hebben! Je weet toch dat ik aan een roman werk? Ik ben aan bladz. 220. Het lijkt nogal veel zoo'n getal, maar alles moet nog omgewerkt worden en verbeterd. Ik schat dat het zoo wat een 400 pag. worden zal. Ik weet niet of ik het ooit publiceeren zal; het is eene proefneming die ik voor mijzelf doe en ik beklaag de uren niet die ik aan dat werk geef. Het overige van den tijd besteed ik aan lectuur.' Die lectuur putte hij in de eerste plaats uit Greshoffs bibliotheek, waarin Van Nijlen vooral de Franse literatuur wist te waarderen. Vooral uit het werk van de jongeren bezat Greshoff een vrij grote en aardige selectie.

Over Nederland

Jan van Nijlen was tijdens zijn verblijf in Nederland bijzonder getroffen geweest door de landschappelijke schoonheid en de innigheid en teerheid van het licht. Nadien, in een tekst die hij schreef op verzoek van Henri Habert, en die later samen met andere getuigenissen werd gebundeld in het boekje *La Hollande pendant la guerre*, deed hij er zelfs heel lyrisch over: 'Het land met de groene pleinen zijner polders, zijne slooten, plassen en rivieren, bevolkt met eene menigte water- en strandvogels, heeft een eenig karakter. Dat is het echte Holland, en niet wat men in het buitenland daarvoor aanziet: Zeeuwsche en Marker vrouwtjes in ouderwetsche kleederdracht

en hagelblanke klompen, vóór een horizon van lage huisjes met groene luiken en deuren.’

Over Amsterdam en haar ‘onuitputtelij-

Jan van Nijlen (rechts) met Jan Greshoff en Simon Vestdijk

ken schat van steen-geworden daden en droomen' had Van Nijlen niets dan lof. Ook hij had zich door contrasten laten overtuigen, bijvoorbeeld door het feit dat hij Belgen minachtend over Nederland hoorde spreken omdat men er geen frieten klaarmaakte, terwijl Hollanders niet begrepen hoe het kon dat sommige Belgen niet van thee konden genieten. 'Wij loven, beminnen en gebruiken het bier van Antwerpen, Brussel, Leuven, Diest, Audenaerde en Bornhem. Hier prijst en geniet men anijs-, citroen-, vanille-, slemp- en saffraanmelk, beminnelijke dranken, waarvan ik geen kwaad wil zeggen, maar

waarvan men allerminst getuigen kan, dat het machtige brouwsels zijn.' Dit fenomeen van contrast vond Van Nijlen gewichtiger dan de staatkundige tegenstellingen of de karakterverschillen tussen Belgen en Nederlanders. Bovendien, vond hij, werd in Nederland bijzonder veel gelezen, vooral door dames. Dat had hij in het pension in Apeldoorn uitvoerig kunnen vaststellen. Dit soort eerbied voor het gedrukte woord maakte dat een lijvige roman 's avonds probleemloos werd ingeruild voor een praktische handleiding over het omgaan met gas. Dat dit alles weinig van doen had met decadentie, bewees volgens Van Nijlen het werk van 'typische vertegenwoordigers van den Hollandschen geest' die niettemin een plaats hadden ingenomen in de Europese kunstbeweging: Vincent van Gogh, H.P. Berlage, Albert Verwey en Jac. van Looy. 'Het is mogelijk, dat velen onzer, in inniger communicatie levend met de tradities der Latijnsche beschaving, in hun werk, het lenige en subtiele missen, dat ons in de stemming brengt voor de algeheele overgave aan een kunstwerk. Maar in elk geval toont hun beste werk aan, dat zij overwonnen hebben in den strijd, die voor ons nog niet volstreden is, tegen de machtige beweging der negentiende eeuwsche romantiek, die geheel vreemd was aan den Latijnschen geest, en die de harmonieuse ontwikkeling der Europeesche cultuur vertraagd heeft en geschaad.' Dat laatste was sinds jaar en dag een van Van Nijlens lievelingsthema's. Ook stoorde de auteur zich aan 'de meest onmogelijke uitingen van een overspannen en ziekelijk idealisme'. Idealisten waren er volgens hem in Nederland van allerlei slag: ze werden geestelijk gekarakteriseerd 'door hunne bewondering voor holle frazen en hun misprijzen van het leven'. Uiterlijk bleken ze stukken eenvoudiger te herkennen, met name aan hun baard en hun gebrek aan humor.' Tegenover de Nederlandse holle frasen en eentonigheid, stond het Vlaamse gebrek aan inventiviteit en klasse. 'De Vlaamse kranten waren boven de Moerdijk niet te lezen: ze waren onbelangrijk en verouderd. Maar een Vlaming zal daar in Nederland ook geen Hollandse kranten kunnen lezen, wegens te saai en te ernstig. Immers: Wie geraakt niet verward in de netten en strikken van die de-van-de-door-de-haag-gekropene-Jan-gescheurde-broek-zinnen?'[42]

Momenten met Rik Wouters

Begin maart 1915 bezocht Van Nijlen Rik Wouters in het particuliere ziekenhuis waar hij een operatie had ondergaan. De hevige gezichtspijnen die hem reeds sedert 1913 parten speelden, waren eens te meer ondraaglijk geworden. Eind januari was Wouters opgenomen in het militair ziekenhuis van Utrecht. Daar maakte hij na de operatie een herstelperiode door.[43] Op 14 april had de dichter de hele dag bij Wouters doorgebracht. De dag bij Wouters zou hij zich nog lang herinneren: 'Het was waarlijk een genoegelijke [sic] dag dien ik gisteren doorbracht. Met mijne en zijne vrouw hebben wij eene prachtige wandeling gemaakt in een weelderig landschap "fait à souhait pour le plaisir des yeux" en gepraat over de dingen die ons zoozeer ter harte gaan en die ge wel raden kunt. Ik had spijt dat gij er niet bij waart.'[44] De dichter kon toen niet vermoeden dat de gelukkige dag in het gezelschap van zijn vriend een van de laatste zal zijn die hij met de schilder mocht doorbrengen. Rik Wouters zou zienderogen aftakelen en op 11 juli 1916 overlijden.

Van Nijlen hield zich in de lente van 1915 in Apeldoorn vooral bezig met wandelen en met het lezen van literair werk. Alain-Fournier, P. Hamps en E. Guillaume en *De gebroeders Karamazoff* droegen zijn waardering weg. Het schrijven zelf ging met hoogten en laagten: er waren dagen waarop hem alle lust tot werken ontbrak, maar tijdens vruchtbare momenten was het schrijven hem een ware troost. Het zonnige weer dat zich intussen aankondigde, stemde hem weemoedig en liet hem terugdenken aan de lange wandelingen met Delen in de 'Kotsche bossen' in de Antwerpse Kempen.[45]

Van Nijlen bezorgde zijn brieven aan Ary Delen nog steeds via Evert Pieters, de kunstschilder die ook met Rik Wouters in contact stond. In die brieven probeerde Delen zijn Antwerpse vriend van de treurige evoluties in de gezondheidstoestand van hun gemeenschappelijke vriend Rik Wouters op de hoogte te houden. Een ander thema, de oorlog, moest wegens de alomtegenwoordige Duitse censuurmachine, in hun brieven onbesproken blijven. Delen had wel Van Nijlens brief aan diens ouders doorgespeeld.[46]

In Nederland speelde Van Nijlen in op het plan van Rik Wouters om een overzichtstentoonstelling van diens werk te organiseren. Dat moest gebeuren wanneer een voldoende aantal werken bij elkaar was geschilderd. Intussen vond Van Nijlen het opportuun dat Ary Delen een studie zou schrijven voor *Onze Kunst.* Als de tentoonstelling er toch zou komen, zou er volgens Van Nijlen immers zeker een artikel in *De Groene Amsterdammer* verschijnen. Van Nijlen bleef volgens Delen ook de aangewezen man om Wouters aan te sporen zo spoedig mogelijk alle inlichtingen en gegevens met het oog op de te schrijven studie aan Delen te bezorgen.[47]

Over zijn eigen literaire en andere werkzaamheden bleef Van Nijlen een stuk minder enthousiast: 'Ikzelf heb in den laatsten tijd niet zooveel meer gewerkt. Het mooie weer was al te verleidelijk wanneer het mij uitnoodigde om van de zon te genieten in het frissche, jonge gras van een liefelijk bosschaadje of op het warmgestoofde zand van de heide.'[48]

Naar Den Haag

Het was meer dan ooit duidelijk geworden dat de dichter worstelde met heimwee naar zijn geboortestreek. De toestand in pension 'Eureka' zal hieraan vermoedelijk niet vreemd geweest zijn. De reden van Van Nijlens vertrek uit Apeldoorn op 2 juni 1915[49], was intussen duidelijk geworden. Met de veelvuldige aanwezigheid van wat Delen 'oude vrijsters en breisters' noemde, viel niet langer te leven en was het bestaan voor een vreedzaam mens onmogelijk geworden.[50] Bovendien waren kort voordien ook de Jannen Greshoff en Van Krimpen vertrokken. Vanaf 30 juni zou Greshoff zich tijdelijk, tot 31 december 1915, in de hofstad vestigen. Hij was er dat half jaar werkzaam als tijdelijk administratief ambtenaar voor het Bureau van de Industriële Eigendom.[51] Ook Greshoffs nabijheid en kennis van de Haagse omgeving en geplogenheden waren voor Van Nijlen een belangrijke reden om uit Apeldoorn weg te gaan. De belangrijkste bleef evenwel het decor dat hem niet echt beviel: 'Ik bleef dus alleen in het gezelschap van oude dames en te midden der tallooze gasten die in

het zomerseizoen het pension bevolken. Deze zijn ook meestal oude dames zoodat ge gemakkelijk begrijpen kunt dat het daar voor mij niet langer houdbaar was. Ik heb het geluk gehad

hier zeer goede kamers te vinden aan een niet duren prijs. Enfin sedert woensdag ben ik ben ik hier geïnstalleerd.'[52]

Het nogal ongezouten Antwerpse dialect van Griet zorgde toen de Van Nijlens uit Apeldoorn naar Den Haag vertrokken, nog voor een eigenaardige en wat laconieke wending. Jan van Nijlen wilde als dankbetuiging voor haar gastvrijheid aan moeder Greshoff een geschenk geven. Samen met Jan Greshoff besloot hij haar een divankleed aan te bieden. Van Nijlen hield bij het afscheid het tapijt keurig opgerold onder de arm. Nini Brunt reconstrueerde het gesprek dat zich vervolgens ontspon: 'U gaat ons dus verlaten meneer Van Nijlen...' dit na de betoonde dankbaarheid, 'dat wordt dan met 1 december.' 'Ja mevrouw,' zei Jan van Nijlen, 'dat is dan dinsdag'.' Hij sprak dinsdag echter op zijn Vlaams uit 'diestag', waarop mevrouw Greshoff, die lang niet lak was, woedend uitviel: 'Dienstig, dienstig, dat is helemaal niet dienstig, wat denkt u wel.' Ze was heel nijdig en Jan van Nijlen zei bedremmeld: 'Begod, mevrouw, het *is* diestag de eerste.' Moeder Greshoff weigerde het cadeau te aanvaarden, zodat Van Nijlen zich nadien herinnerde: 'Daar stond ik met mijn opgerolde mâtte'. Om het eigenaardige voorval is later nog vaak vrolijk gelachen.[53]

De dichter blikte op zijn verblijf in Apeldoorn terug in het eenentwintig kwatrijnen lange en door zijn wat matte inhoud en geforceerd rijm niet meteen overtuigende gedicht 'In ballingschap'. Het werd in *Groot Nederland* opgenomen, maar heeft uiteindelijk geen bundel gehaald. In de eerste vier strofen tekent Van Nijlen het ontwaken van het leven in het stadje:

Alweer een nieuwe dag! De zon komt
aangestevend
Met vuur'ge zeilen in de oranje lucht
Die gloeit en vonkt; de straten worden
levend
En klinken blij van allerlei gerucht.

Een kleine stad: die kent niet 's leven
stormen;
Ieder volbrengt zijn dagelijkschen plicht,
En, onbewust, herleeft in duizend vor-
men
De arbeid die groeit bij 't groeien van het
licht.

Alleen het pleintje kan nog niet ontwaken.
Nauw heeft de zon de hoogste kruin
bereikt
Der boomen, die in nieuwe kleuren blaken,
Waarmee de herfst hun schoonheid heeft
verrijkt;

Nog is 't er stil, en ledig staan de banken,
Die rond den noen, bij 't uitgaan van de
school,
De jeugd bevolkt met vreugd, wier fris-
sche klanken
Het leven wekt dat in die stilte school.'

Eindnoten:

1 Sophie de Schaepdrijver, *De groote oorlog*, (Amsterdam/Antwerpen, Atlas 1998[3]), p. 82-84 en E.H. Kossmann, *De Lage Landen 1780/1980. Twee Eeuwen Nederland en België. Deel II 1914-1980*, (Amsterdam/Brussel, Elsevier 1986), p. 11
2 Paul Moeyes, *Buiten schot*, (Amsterdam, De Arbeiderspers, 2001), p. 92-93
3 Jozef Muls, *De val van Antwerpen*, (Parijs/Gent, Ons Vlaanderen 1918), p. 166 en 169.
4 Muls, *De val van Antwerpen*, p. 187-188
5 Cf. Bittremieux, 'Jan van Nijlen via Jan Greshoff', in *Tirade*, 17 (1973) 191 (november), p. 561. En Nini Brunt, *Het huis in de Heemkerckstraat*, (Amsterddam, Querido 1978), p. 78
6 Jan van Nijlen aan P.N. van Eyck, 3.3.1915, NLMD, N 494/B, nr. 1916
7 J. Greshoff, *Afscheid van Europa*, (Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage/Rotterdam 1968), p. 158
8 P.N. van Eyck aan Albert Verwey, 17.10.1914 in: H.A. Wage (red.), *De briefwisseling tussen P.N. van Eyck en Albert Verwey. Deel II, mei 1914-juli 1919*, (Den Haag, Letterkundig Museum 1995), p. 35
9 *Nieuwe Apeldoornsche Courant. Jubileumnummer verschijnend ter gelegenheid van het vijf en twintig jarig bestaan der Nieuwe Apeldoornsche Courant 1903-1928*, 14.11.1928
10 A.A. Alberts, *Leven op de rand. Uit de geschiedenis van Apeldoorn*, ('s-Gravenhage, Kruseman's Uitgeversmaatschappij 1973), p. 19 en 22-23
11 R.M. Kemperink, 'Een groeiende gemeente', in R.M. Kemperink red., *Vijfenzeventig jaar Apeldoorn. Aspecten van de Apeldoornse geschiedenis tussen 1909 en 1984*, (Apeldoorn, 1984), p. 12
12 Huub Ummels, *Apeldoorn toen. Wandelingen langs historische plekjes*, (Apeldoorn, Gemeentearchief 1977), 26-27
13 Greshoff, *Afscheid van Europa*, p. 79
14 J. Greshoff, Dagboek, 22.10.1950, geciteerd in bijlage 1 van Louis Gillet, Jan Greshoff. *Zijn Poëzie en Poëtiek*, (Hasselt, Heideland 1971), p. 327
15 Ary Delen aan Jan van Nijlen, 20.11.1914, AMVC, D 295, nr. 66.430/87
16 Ary Delen aan Jan van Nijlen, 20.11.1914, AMVC, D 295, nr. 66.430/87
17 Ary Delen aan Jan van Nijlen, 20.11.1914, AMVC, D 295, nr. 66.430/87
18 A.L. Sötemann, *Een dichter en zijn wereld. Over J.C. Bloem*, (Utrecht, Historische uitgeverij 1994) p. 168
19 Greshoff, *Afscheid van Europa*, p. 88 en 113
20 Sötemann, *Een dichter en zijn wereld. Over J.C. Bloem*, p. 23 en 31
21 Dubois, 'J.C. Bloem, de dichter van het onuitsprekelijke', in *Over de grens van de tijd*, (Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam 1997), p. 114-116
22 Olivier Bertrand, *Rik Wouters. Visies op een levensloop*, (Brussel, Belgian Art Research Institute 2000), p. 316, 320, 334 en 335
23 Bertrand, *Rik Wouters. Visies op een levensloop*, p. 359, 364 en 386
24 De brief Van Rik Wouters aan zijn vrouw Nel wordt geciteerd in: Nel Wouters e.a., *Rik Wouters in Nederland 1914-1916. Tekeningen en documenten*, (Amsterdam, De Brakke Grond 1994), p. 10
25 Nel Wouters, 'Het leven van Rik Wouters doorheen zijn werk', in Bertrand, *Rik Wouters. Visies op een levensloop*, p. 97-98
26 Nel Wouters noteerde dit in 1938 in *Het leven van Rik Wouters doorheen zijn werk* (1944), geciteerd in Nel Wouters e.a., *Rik Wouters in Nederland 1914-1916*, p. 11. Dezelfde, ietwat anders vertaalde brontekst wordt gebruikt in Olivier Bertrand, *Rik Wouters. Visies op een levensloop*, in het geval van dit citaat p. 97
27 Rik Wouters aan Jan van Nijlen, ongedateerd [poststempel 26.11.1914], AMVC, W 876, nr. 66.429/2
28 Nel Wouters, 'Het leven van Rik Wouters doorheen zijn werk', in Bertrand, *Rik Wouters. Visies op een levensloop*, p. 99
29 Ary Delen aan Rik Wouters, 30.11.1914, opgenomen in: Bertrand, *Rik Wouters, Visies op een levensloop*, p. 386
30 Moeyes, *Buiten schot*, p. 104-108
31 Rik Wouters aan Jan van Nijlen, 25.1.1915, AMVC, W 876, nr. 66.429/3
32 Jan van Nijlen aan Ary Delen, ongedateerd [2de helft 1916], AMVC, N 4935, nr. 62.138/83

33 Jan van Nijlen aan Ary Delen, ongedateerd [vermoedelijk 2de helft 1916], AMVC, N 4935, nr. 62.138/83
34 Nel Wouters e.a., *Rik Wouters in Nederland 1914-1916.* Amsterdam, p. 6-7
35 Nel Wouters, 'Het leven van Rik Wouters doorheen zijn werk', in Bertrand, *Rik Wouters. Visies op een levensloop*, p. 103-104
36 Jan van Nijlen aan André de Ridder, 17.3.1915, AMVC, N 4935, nr. 68.562/240
37 Luc Schepens, *Koning Albert, Charles de Broqueville en de Vlaamse Beweging tijdens de eerste wereldoorlog*, Tielt, Lannoo 1982, p. 58
38 Cf. Moeyes, *Buiten schot*, p. 231-234 en Van den Steene, *Oog voor Vlaanderen*, p. 38-41
39 Rik Wouters aan Jan van Nijlen, ongedateerd [poststempel 26.11.1914], AMVC, W 876, nr. 66.429/2
40 J.C. Bloem aan Jan van Nijlen, 1.2.1915, AMVC, B 6355, nr. 76.700/67
41 Jan van Nijlen aan P.N. van Eyck, 3.3.1915, NLMD, N 494/B, nr. 1916
42 *La Hollande pendant le guerre*, p. 55-60
43 Nel Wouters e.a., *Rik Wouters in Nederland 1914-1916*, p. 7
44 Jan van Nijlen aan Ary Delen, 15.4.1915, AMVC, N 4935, nr. 62.138/88
45 Jan van Nijlen aan Ary Delen, 15.4.1915, AMVC, N 4935, nr. 62.138/88
46 Ary Delen aan Jan van Nijlen, 8.3.1915, AMVC, D 295, nr. 66.430/85
47 Jan van Nijlen aan Ary Delen, 3.5.1915, AMVC, N 4935, nr. 62.138/87
48 Jan van Nijlen aan Ary Delen, 19.5.1915, AMVC, N 4935, nr. 62.138/86
49 Jan van Nijlen aan Ary Delen, ongedateerd [poststempel 3.6.1915], AMVC, N 4935, nr. 62.128/89
50 Ary Delen aan Jan van Nijlen, 8.6.1915, AMVC, D 295, nr. 66.430/81
51 Gillet, *Jan Greshoff. Zijn Poëzie en Poëtiek*, p. 20
52 Jan van Nijlen aan Ary Delen, 5.6.1915, AMVC, N 4935, nr. 62.138/91
53 Nini Brunt, *Het huis in de Heemskerckstraat*, p. 79

De werkkamer van de biograaf
Dik van der Meulen en Multatuli
Stine Jensen (tekst) en Michiel van Well (foto's)

Dik van der Meulen woont en werkt in Amsterdam en is secretaris van het Multatuli Genootschap. Onlangs heeft hij zijn proefschrift over de negentiende-eeuwse schrijver afgerond, getiteld: *Multatuli. Leven en werken van Eduard Douwes Dekker.* In september zal hij zijn biografie verdedigen aan de universiteit van Leiden en zal tevens een handelseditie van zijn boek bij uitgeverij de SUN verschijnen.

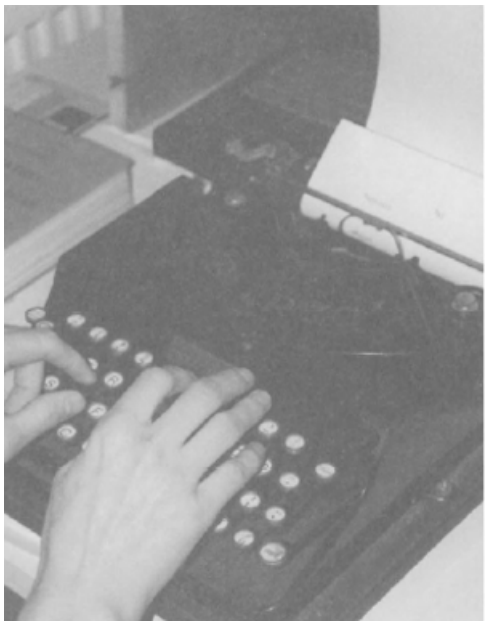


Foto 1: de typemachine

'Als het aan mij lag, had ik mijn boek op deze typemachine geschreven, maar dat had geen uitgever gepikt. Hij is van mijn grootvader geweest. De hoofdletters van deze typemachine zweven boven de regel, kijk maar. Toch is deze typemachine beter dan die van Vestdijk. Vestdijk moest met de hand de letter t invullen.'

Foto 2: de globe

‘De globe komt uit de negentiende eeuw. Ik vond hem in een antiquariaat, bruinvergeeld en betaalbaar. Multatuli was een reislustig type. Hoewel hij arm was - hij schreef *Max Havelaar* op een zolderkamertje - ging hij met zijn koffertje de wereld rond. Ik reisde ook naar Indonesië, in eerste instantie om Du Perron achterna te reizen, over wie ik een korte biografie heb geschreven, maar ik interesseerde me natuurlijk ook voor Multatuli. Voor hem hoefde ik echter niet per se ver te reizen: het Multatuli Museum ligt hier om de hoek. Ik ben niet alle plekken in Europa afgereisd, maar wel heb ik gelogeerd in Hotel Multatuli, in Ingelheim, Duitsland. Daar is hij gestorven en ligt hij begraven.’

Foto 3: de boekenkast

‘Ik heb twee werkkamers. In de ene kamer doe ik correctie- en leeswerk. Daar heb ik de reisliteratuur staan: prachtige boeken die een beeld geven van Multatuli's tijd. Op de andere kamer doe ik het schrijfwerk. Daar heb ik vijf meter Multatuli bij de hand, een kast socialisme, de tweede Winkler Prins negentiende eeuw en de geschiedenis van de techniek in de negentiende eeuw, volstrekt onmisbaar. Ik lees graag over techniek, maar de twintigste eeuw in de geschiedenis van de techniek tref je bij mij niet aan. Of ik een tv heb? Ja, die heb ik. Maar de tv vind ik een lelijk ding. Ik heb er een Javaanse lap voorgehangen.’

Foto 4: Multatuli's portret

‘Ik vond een groot aantal portretten in de kist van de opa van Multatuli. Eén daarvan hangt nu bij mij thuis. Multatuli had zelf de opdracht gegeven tot het maken van zijn portret: hij hoopte met het geld een krant te kunnen oprichten. Multatuli kijkt toe terwijl ik schrijf. Hij kijkt niet op mij neer; zijn blik is naar buiten gericht, de kamer uit, de wereld in.’

Geniaal en genadeloos
De wiskundige L.E.J. Brouwer
Ad Maas

> Uit een van de vorige nummers van *Biografie Bulletin v*alt op te maken dat er onder geldschieters een voorkeur bestaat om schrijversbiografieën te financieren. Potentiële biografen van Nederlandse wetenschappers ondervinden echter heel wat minder toeschietelijkheid. Het is dan ook opmerkelijk dat onlangs een biografie is verschenen van de wiskundige L.E.J. Brouwer (1881-1966).

Iedere schrijver met iets meer dan provinciale bekendheid kan zich op een kloeke biografie verheugen, de herinnering aan Nederlands belangrijke wetenschappers wordt echter vooral levend gehouden door de lijstjes met Nobelprijswinnaars. Gelukkig zit hier wel enige beweging in. Er zijn Engelstalige biografieën van de fysici Van der Waals en Kramers, en van de bioloog Heimans (een wat mindere god) is een Nederlandstalige biografie verschenen. In voorbereiding zijn biografieën van de fysicus Lorentz, van de astronomen Kaiser en Minnaert (van oorsprong een Vlaming), en van 's lands bekendste bioloog Hugo de Vries. Het grondigst is tot nu toe de wiskundige Brouwer onder handen genomen.

Brouwers biograaf Dirk van Dalen tekent niet alleen voor een Engelstalige wetenschappelijke biografie, waarvan deel twee nog in voorbereiding is, maar ook voor een Nederlandstalige levensgeschiedenis, waarin de nadruk minder op de wiskunde ligt. Door deze tweesporenaanpak wordt de keuze omzeild tussen de nadruk op het wetenschappelijke werk en de nadruk op de levensfeiten. De aanpak wordt bovendien daardoor gerechtvaardigd dat Brouwer veel meer was dan een wiskundige alleen. Met het verschijnen van *L.E.J. Brouwer 1881-1966, een biografie. Het heldere licht van de wiskunde* (2001) heeft Van Dalen een prachtige cultuurgeschiedenis ontsloten met een excentrieke, Borderwijkachige antiheld in de hoofdrol.

Opleiding

Van Dalens cultuurgeschiedenis concentreert zich op de decennia rond 1900, een periode die wel de ‘Tweede Gouden Eeuw’ van de Nederlandse natuurwetenschap wordt genoemd. Het startschot voor deze bloeiperiode werd in de jaren zeventig van de negentiende eeuw gegeven door een generatie natuurwetenschappers waarvan Van der Waals, Lorentz, Van 't Hoff, Hugo de Vries, en in iets mindere mate Brouwers leermeester Korteweg, belangrijke vertegenwoordigers waren. Een opmerkelijke overeenkomst tussen deze pioniers van

de Tweede Gouden Eeuw was dat ze zich vrijwel uitsluitend met hun wetenschappelijke onderzoek profileerden. Een wetenschappelijke biografie doet daarom iemand als Van der Waals voldoende recht. Naast zijn wetenschappelijke werk valt er namelijk maar weinig over hem te vertellen. Vanwege hun tamelijk geïsoleerde arbeid in de ivoren toren passen Van der Waals cum suis goed in het 'hyperindividualisme', zoals E.H. Kossmann in *De lage landen* het culturele klimaat van de jaren tachtig van de negentiende eeuw typeerde.

In de jaren negentig veranderde dit klimaat. Binnen stromingen als marxisme, spinozisme, neothomisme en hegelianisme zochten intellectuelen metafysische antwoorden op hun existentiële onrust. De wetenschappers uit deze tijd waren vaak flamboyantere figuren dan hun wat monomane voorgangers. De astronoom Pannekoek, die naast vooraanstaand astronoom een minstens zo vooraanstaand socialist werd, is hiervan een mooi voorbeeld. Ook Brouwer staat wat dit betreft model voor zijn generatie.

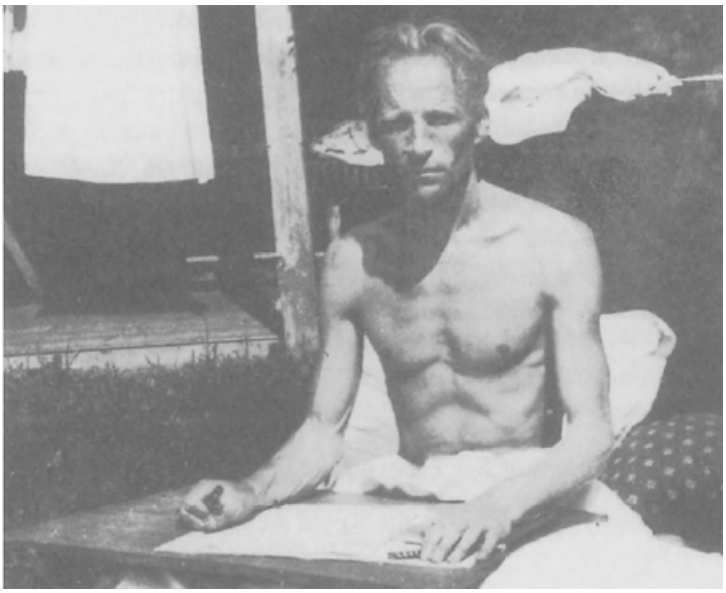
Luitzen Egbertus Jan Brouwer werd in 1881 in Overschie geboren als zoon van een schoolmeester. Nadat hij zijn elementaire vorming grotendeels van zijn vader had ontvangen, ging hij reeds op zijn negende naar de HBS. Zoals het een wonderkind betaamt, sloeg hij diverse klassen over en hoorde hij steevast tot de besten van zijn jaar. Op zijn twaalfde werd hij toegelaten tot het gymnasium, waar hij tegelijkertijd de alfa- en de bètarichting doorliep. Al op jeugdige leeftijd bleek dat hij een merkwaardig karakter bezat: welke jonge tiener sluit zijn vader op, die hem wil verhinderen om in de duinen onder de sterrenhemel te gaan overnachten? Op zijn zestiende meldde Brouwer zich aan bij de natuurwetenschappelijke (ofwel

Professor L.E.J. Brouwer, 1912

'natuurfilosofische') faculteit van de Universiteit van Amsterdam. Onder de hoede van hoogleraar wiskunde Korteweg zou hij één van de grondleggers van de topologie worden, die als intuïtionist de wiskunde op haar grondvesten liet schudden en die -

aldus Van Dalen - de ‘grootste inhoudelijke revolutie in de logica sinds Aristoteles’ zou leveren.

De studie vorderde aanmerkelijk minder snel dan de HBS- en gymnasiumopleiding. Conform de tijdgeest werd Brouwer gegrepen door buitencurriculaire activiteiten. Hij werd lid van diverse disputen, zoals het literaire dispuut Clio, waar hij kennis van kunst en cultuur opdeed en markante intellectuelen leerde kennen. Carel Adema van



Brouwer aan het werk, 1924

Scheltema, die uitgroeide tot een van de populairste dichters van het begin van de twintigste eeuw, werd een boezemvriend van hem. Brouwer raakte ook in contact met het in opkomst zijnde socialisme. In tegenstelling tot zijn vriend bezweek hij niet voor de schitteringen van het beloofde arbeidersparadijs. Ook zijn bekering tot het remonstrantse geloof leek niet te beklijven. In plaats daarvan ontwikkelde hij een mystieke levensvisie, die opriep tot zelfinkeer en onthouding. Korteweg ontfermde zich over Brouwer, wiens geniale aanleg niemand kon ontgaan. Tijdens de totstandkoming van Brouwers proefschrift voerden de student en de hoogleraar een uitvoerige correspondentie, waarin de kloof tussen twee generaties wetenschappers voorbeeldig tot uiting kwam. Korteweg, wiens buitenwetenschappelijke engagement zich beperkte tot een voorzichtige politieke betrokkenheid bij de Liberale Unie, kreeg de schrik van zijn leven toen hij het beoogde hoofdstuk 2 van Brouwers dissertatie onder ogen kreeg. Hierin spreidde zijn leerling zijn mastiekfilosofische neigingen tentoon, die hij als een basisbestanddeel van de wiskunde beschouwde. Korteweg moest alle moeite doen om Brouwer in te tomen en het proefschrift voldoende wiskundig te houden. Het resultaat mocht er zijn. In 1907 promoveerde Brouwer op *Over de grondslagen der wiskunde*, een fundamentele studie, die al veel kiemen bevatte voor zijn latere, baanbrekend wiskundig werk. Dankzij

de inspanningen van Korteweg werd Brouwer in 1912 hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam, wat hij tot zijn emeritaat zou blijven.

Intuïtionisme

Brouwers proefschrift werd een klassieker, maar wel met terugwerkende kracht. De internationale wiskundige wereld draaide destijds om Duitse, Engelse en Franse vakbladen, niet om Nederlandse proefschriften. Brouwer maakte voor het eerst naam met het topologische werk dat hij tussen 1909 en 1913 afleverde.

Toen Brouwer ten tonele verscheen, was niet alleen de Nederlandse cultuur in beroering, maar was ook de wiskunde sterk in beweging. Berlijn, Göttingen, Parijs en Cambridge waren de belangrijkste centra. In de negentiende eeuw hadden verschillende takken van de wiskunde belangrijke vorderingen gemaakt. De trend was een toenemende abstractie en generalisatie. In bijvoorbeeld de meetkunde maakte men zich los van het gebruik om traditionele, Euclidische objecten te bestuderen, zoals driehoeken, rechte lijnen en cirkels, en begon men ongebreideld de eigenschappen van willekeurige figuren te bekijken. In deze omstandigheden kwam een nieuwe tak binnen de meetkunde tot wasdom: de topologie.

Topologen bestuderen geometrische eigenschappen door objecten te plaatsen voor allerhande mathematische lachspiegels. Daaraan is de belangrijke voorwaarde gesteld dat in het spiegelbeeld de verbinding tussen aangrenzende punten uit het origineel niet verbroken raakt (lijnen mogen niet breken, vlakken niet scheuren). Zij bekijken dan welke eigenschappen van het verwrongen beeld nog overeenkomen (invariant zijn) met het origineel. Op die wijze kan bijvoorbeeld worden bestudeerd wat de essentie is van het dimensiebegrip of van een kromme. Brouwer zorgde met de introductie van nieuwe methoden en begrippen voor tal van doorbraken in de topologie. Hij slaagde er onder meer in een definitie van een dimensie te geven. Een andere bijdrage, de dekpuntstelling, laat zich aanschouwelijk uiteenzetten: ‘Wanneer je een behaarde bol probeert te kammen is er altijd een kruintje’.

Vooral in de jaren 1918-1928 bouwde Brouwer aan zijn grondslagenonderzoek, het intuïtionisme. Zijn uitgangspunt week af van het mathematische establishment, dat de logica als het fundament onder de wiskunde zag. In de wiskunde van bijvoorbeeld de toonaangevende formalisten, die de wiskunde trachtten af te leiden uit evident ware uitspraken (axioma's) die bewijsbaar consistent zijn, dicteerden de regels van de logica de bewijsvoering. Voor Brouwer echter was wiskunde ‘het mentale constructieproces van de mens’, voortvloeiend uit de menselijke ‘oerintuïtie’ en niet uit de logica, die hij als niet meer dan een afgeleide van de wiskunde beschouwde. Brouwer trok *rücksichtslos* de consequenties van deze stelling. Doordat de wiskunde niet vanuit de logica kon worden opgebouwd, waren allerlei tot dan toe gehanteerde bewijsvoeringen niet toegestaan. De wiskunde moest in feite opnieuw worden geconstrueerd, op een wijze die haar aanzienlijk compliceerde, maar haar anderzijds ook meer vrijheid verschafte. Ook feitelijk liet Brouwer de logica een toontje lager zingen. Hij haalde een huzarenstukje uit door het principe van de uitgesloten derde te falsificeren. Het principe van de uitgesloten derde wil zeggen

dat de stelling ‘het regent’ valt aan te tonen door te bewijzen dat het niet niet regent.
Deze redenering geldt,

omdat regenen en niet niet regenen identiek zijn. ‘Het regent’ of ‘het regent niet’ blijven de enige twee mogelijkheden, hoeveel ‘nieten’ ook worden toegevoegd. Het betekent een geweldige handicap voor de wiskundige bewijsvoering wanneer wordt afgezien van het gebruik van het principe van de uitgesloten derde.

De revolutie die zich met Brouwers intuïtionisme aankondigde, bleef grotendeels uit. Een intuïtionistische machtsgreep werd niet zozeer verijdeld op inhoudelijke grondslag, maar door persoonlijke factoren. De solistische Brouwer was er de man niet naar om een school van volgelingen te mobiliseren. Daarbij kwam dat hij in de jaren twintig een machtstrijd verloor van David Hilbert, de almachtige wiskundige uit Göttingen. Hilbert, de belangrijkste wiskundige van zijn tijd, behoorde tot het kamp van de formalisten en kwam daardoor in botsing met Brouwers denkbeelden. Het inhoudelijke meningsverschil breidde zich uit tot in de persoonlijke sfeer en culmineerde in een bitter gevecht, waarbij Hilbert Brouwer uit de redactie van de toonaangevende *Mathematische Annalen* verwijderd wist te krijgen. Na deze ‘grondslagenstrijd’ was de rol van Brouwer in de internationale wiskunde feitelijk uitgespeeld. Tevens bleek zijn grootste wiskundige creativiteit voorbij. Het intuïtionisme kreeg pas na de jaren zestig een min of meer onomstreden positie in de wiskundige canon.

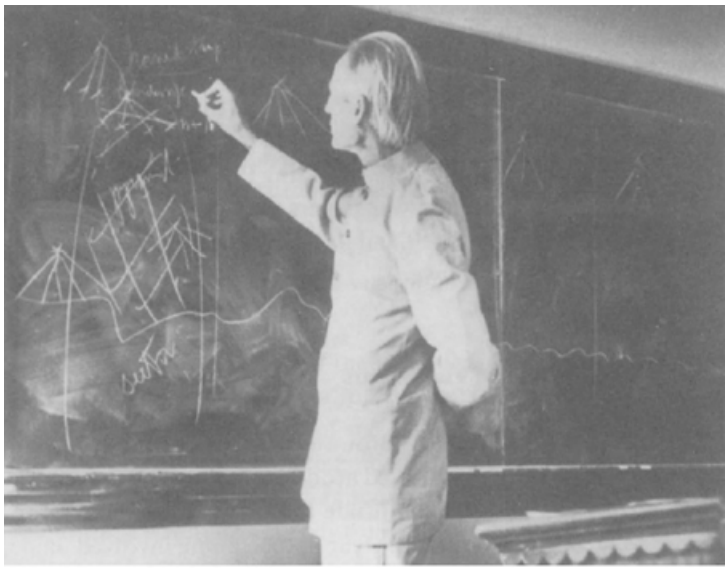
Karakter

Brouwer is nooit een monomane wetenschapper geworden, ook niet toen hij zich in toenemende mate in wiskundige en academische kringen ging bewegen. In Blaricum, waar hij zich vestigde, raakte hij bevriend met Frederik van Eeden en diens volgelingen, zoals de flamboyante Jacob Israël de Haan. Met Van Eeden en enkele andere opmerkelijke figuren stichtte Brouwer de Signifische Kring. De significa was een stroming die dacht maatschappelijke misstanden te kunnen oplossen door de taal te zuiveren. De Signifische Kring, die niet verder kwam dan een handvol leden, viel in de loop van de jaren twintig uiteen, omdat het niet mogelijk bleek overeenstemming te bereiken over de beoogde taalhervorming.

Brouwers signifische ideeën waren verenigbaar met zijn mastiekfilosofische principes. Dat gold echter niet bepaald voor veel van zijn andere bezigheden. De man die zelfinkeer tot de belangrijkste norm proclameerde, leidde op tamelijk desastreuze wijze de zakelijke kant van de apotheek van zijn vrouw, handelde in ontroerend goed en manifesteerde zich als pandjesmelker. In de jaren dertig raakte hij verstrikt in een even slepend als schimmig beleggingsschandaal, en voor de ‘Neutrale Partij’ stortte hij zich in de lokale, Blaricumse politiek. Een onconventionelere man dan Brouwer is haast niet denkbaar. Regelmatig nam hij ongekleed ‘luchtbaden’ in zijn tuin of sliep hij buiten in een nat laken gewikkeld. Hij hield er verschillende vriendinnen op na. Eén van zijn leefregels luidde: nooit bij kunstlicht eten.

Behalve onconventioneel en excentriek was Brouwer een man van conflicten. Hij ruziede met familie en buren en maakte zich onmogelijk in zowel de internationale als de Nederlandse wiskundige gemeenschap. Volgens Van Dalen kwamen de ruzies voort uit Brouwers sterk ontwikkelde rechtvaardigheidsgevoel en leed hij er zelf nog

het meest onder. Hij werd ‘gek’ van Schoenflies, ‘ziek’ van Reiman, werd bijna ten gronde gericht door Hilbert en



Brouwer in Cambridge, 1949

eindigde verbitterd over alle onbegrip en vervreemd van vrijwel alle wiskundigen. Zeker, Brouwer was in zijn compromisloze ruzies ook genadeloos voor zichzelf, maar het is haast potsierlijk om telkens weer te lezen hoe de sensitieve Brouwer ‘ernstig uit zijn evenwicht’ raakte, hoe hij ‘zowel fysiek als geestelijk’ leed, hoe ‘elk conflict het littekenweefsel op zijn ziel vermeerderde’, terwijl hij intussen overal waar hij zich bewoog een spoor van menselijke vernieling achterliet. Volgens zichzelf was Brouwer misschien iemand die voor de rechtvaardige zaak streed, voor anderen - en dat perspectief hanteert Van Dalen te weinig - was hij gewoon een nare, onberekenbare man. Wie probeerde te bemiddelen in een ruzie werd door de onbuigzame Brouwer onmiddellijk in het vijandige kamp geschaard.

In een van zijn vroege filosofische ontboezemingen schreef Brouwer dat hij aan de meeste medemensen een broertje dood had: ‘De mensenschimmen om mij heen zijn het lelijkste deel van mijn voorstellingswereld’. Uit zijn handelen spreekt een nogal instrumentele houding ten aanzien van deze schimmen. Toen een collega eens te kennen gaf dat hij graag onder een gedane belofte uit wilde komen, antwoordde Brouwer: ‘Niets is gemakkelijker dan dat, maak gewoon ruzie met hem.’ Hij was bloedserieus.

Biografie

Van Dalen zet de talloze anekdotes over Brouwer met smaak uiteen en toont zich een erudiet verteller. Dit neemt niet weg

dat zijn betoog nogal rammelt. Men vraagt zich af of er zich onder de vele personen die Van Dalen in zijn dankwoord noemt, niet één bevindt met de redactionele kwaliteiten die het boek van zijn onevenwichtigheden had kunnen verlossen. Begrippen en personen duiken soms zonder introductie op waar enige toelichting nodig was geweest. Waar Hk. de Vries bijvoorbeeld ten tonele wordt gevoerd, was het nodig geweest te vermelden dat hij hoogleraar wiskunde was aan de Universiteit van Amsterdam. Of iedere lezer weet wat er met Hilberts probleem nummer vijf wordt bedoeld, is de vraag. Wat de leesbaarheid ook niet ten goede komt, zijn de vaak te lange citaten in het eerste deel (vaak worden hele brieven weergegeven, die beter tot hun essentie hadden kunnen worden teruggebracht), en het gebruik van het eindnotenapparaat als een vergaarbak voor allerhande informatie, waaronder uitleg van wiskundige begrippen, geciteerde brieven of biografische informatie. Wie noot 2 van hoofdstuk 5 mist, weet niet wie de Kohnstamm is, die later in de tiende paragraaf van hoofdstuk 8 als tegenspeler van Brouwer een hoofdrol speelt. Ook bevat het boek enkele slordigheden. Van Dalen laat in 1931 het vijftigjarig bestaan van de Universiteit van Amsterdam plaatsvinden, wat niet best is voor een wiskundige (1931-1877 = 54). Deze onvolkomenheden berokkenen de leesbaarheid van een boek over zo'n fascinerend onderwerp niet te veel schade. Vervelend is wel dat de onevenwichtige behandeling vooral de wiskunde treft. In zijn niet-wetenschappelijke biografie heeft Van Dalen de wiskunde vooral beknopt willen houden. Hij doet dat echter niet op een consistente wijze. Soms wordt een beschrijving in zeer algemene termen gegeven, kennelijk om

Manuscript van Brouwer

de niet-wiskundige lezer binnenboord te houden. Op andere plaatsen beperkt Van Dalen zich juist tot wiskundig jargon, zonder nadere toelichting. Van Brouwers intuïtionisme schemert op verschillende plaatsen iets door, maar een introductie

ontbreekt. Het was best mogelijk geweest om de uitleg zowel voor leken als voor ingewijden informatief te maken.

L.E.J. Brouwer, een biografie is als een fraaie oldtimer die schokkend en proestend vooruitkomt. Het boek had door de haperingen nooit op Brouwers genade kunnen rekenen. Voor milder gestemde mensen blijft er echter voldoende moois over.

Dirk van Dalen, *L.E.J. Brouwer 1881-1966, een biografie. Het heldere licht van de wiskunde* (Amsterdam, Bert Bakker 2001)

Het oog van de vader
Over de getekende dagboekjes van Jacob de Vos Wzn.
Mariëlle Polman

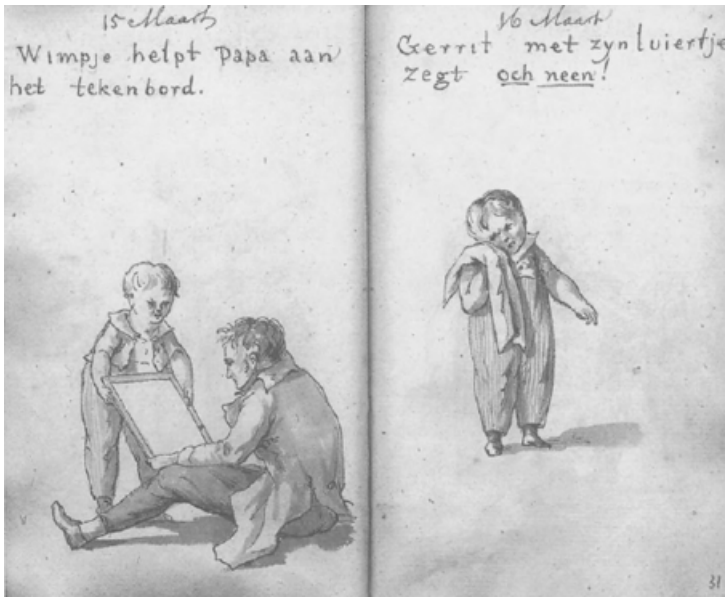
> Verwondering is het begin van alle filosofie, wordt vaak gezegd. Veel ouders zijn in dat geval wijsgeren in aanleg, omdat ze de ontwikkeling van hun kinderen met zo veel verwondering gadeslaan. In babyboeken, dagboeken en fotoalbums leggen zij met plaatjes en teksten hun waarnemingen vast om naderhand hun huiselijke geschiedenis opnieuw te beleven. Ook Jacob de Vos Wzn. (1774-1844) deed dat: van 1803 tot 1809 maakte hij acht boekjes met in totaal 267 tekeningen van speelse taferelen, met zijn zoontjes Willem, Gerrit, Jacob en Christiaan als hoofdrolspelers in en nabij hun huis aan de Keizersgracht, het tegenwoordige nummer 27, te Amsterdam.

Uit elke tekening blijkt dat De Vos de uitspraak van de natuurkundige Charles Bonnet ter harte heeft genomen: ‘Waarnemen is de kunst van ziel en wetenschap’. De uitspraak werd geciteerd door Jacobs vader, de erudiete, doopsgezinde predikant Willem de Vos, in diens verhandeling over de *Konst van het waarnemen.* Sommige tekeningen laten expliciet zien dat ook Jacob gefascineerd was door deze kunst, vooral die tekeningen waarop zijn kinderen met optische apparaten spelen, zoals de camera obscura, de toverlantaarn, de optica spiegel en illuminatieprenten. Zelf was De Vos een van de eerste Nederlanders die een toestel van Daguerre, de uitvinder van de fotografie, aanschaften. Deze discipline behoorde volgens hem niet tot de kunst, aangezien er geen ziel en leven in zat, maar tot de wetenschap; zo kon met behulp van de uitvinding van Daguerre volgens hem kennis worden vergaard over de werking van het licht. Het is dan ook niet vreemd dat hij het toestel aan de afdeling natuurkundige instrumenten van de Maatschappij Felix Meritis schonk.

Samen observeren

> *Kijk Nichtjes! wat een aardig vendje*
> *Staat hier op dat gekleurde prentje,*
> *Miekoo! gij raad niet, wie het is?*
> *'T is kleine Gerrit, neen, dat's mis.*

Dit rijmpje schreef Jacob op 17 december 1803 naast zijn tekening van Willem en Gerrit, die hun nichtjes Miekoo en Bet trots de dagboeken laten zien. Kijken ze ook naar de tekening waarop ze zelf zijn afgebeeld en zijn we aldus getuige van het duizelingwekkende effect van de beroemde cacaodoosjes? Bladerend kijken we met hen mee, worden zo ook waarnemers van hun vaders waarnemingen - wie neemt op



15 maart: Wimpje helpt Papa aan het tekenbord
16 maart: Gerrit met zijn luiertje zegt: och neen!

zijn beurt ons waar? - en zien Willem aan tafel bij de meester, Willem en Gerrit die kippen voeren, duikelen, hinkelen, ballen, kaart-, paardje- en schooltjespelen, nieuwe jassen krijgen, prenten kijken. Later zien we het nieuwe broertje Jacob (Koo genoemd) en nog later een wiegje met Christiaan. De jongens musiceren, golfen, dansen, springen touwtje, kegelen, spelen kerkje of toneel en verkleden zich als schoorsteenvegers, wassenbeelden of huzaren, spelen met de gonzer of kijken naar het 'capoenen'; ze zijn ziek of spelen billardje, paletten en vissen. Soms zijn ze op visite bij familie van hun Twentse moeder Catharina Coster uit Almelo, waar ze rogge plukken, pannenkoeken eten, aan de pomp spelen, op Twickel bij de graaf slapen, 'weide Marie' bezoeken of met een hondje in Ootmarsum spelen. Dat hun moeder ziekelijk is, blijkt uit de tekeningen die in Vreland zijn gemaakt, waar Catharina voor herstel van haar gezondheid verbleef. Aandoenlijk zijn de tafereeltjes met hun zieke moeder of de tekening van de vader, die zijn hoofd zorgelijk ondersteunt en getroost wordt door Willem en Gerrit. 'Ach Papa! weest niet zo bedroefd; Mama zal nog wel beter worden,' staat boven een van de vele intieme, huiselijke scènes. Huiselijkheid stond bij Jacob dan ook hoog in het vaandel, een negentiende-eeuws ideaal waarmee hij de destijds nieuwe gedragscode van zijn vader ver-

werkelijkte. Die had eerder *De beste middelen om het huwelijk gelukkig te maken* geschreven en daarin voor het huiselijke leven als basis van een geslaagd huwelijk gepleit.

De schetsen krijgen steeds meer kleur - waterverf binnen goed zichtbare contouren - en ontwikkelen zich tot zelfstandige prenten. Daarin heeft De Vos niet alleen aandacht voor de spelende figuren, maar ook voor het decor, zoals de tuin, de kamer, de gang, de keuken. Aanvankelijk worden de dagen aan de vergetelheid ontrukt doordat consequent de data worden vermeld, maar die worden steeds spaarzamer. Daardoor vermindert het dagboekkarakter. In het begin noteert Jacob zorgvuldig waarom hij die dag niet heeft getekend, bijvoorbeeld omdat het te koud is, hij het vergeten is, Wimpje bij opa heeft gegeten met Willem de Clercq (een neefje en de latere voorman van de protestantse Réveil-beweging), of omdat oom het boekje heeft meegenomen. Maar boven aan de lijst van verontschuldigingen staat: 'Niet geleerd, dus niet getekend', een humoristische, pedagogische truc, lichtvoetiger dan de methodes van de moralistische Hieronymus van Alphen, die zijn kinderen liever zag leren dan spelen, al vielen die twee voor hem samen, want 'Mijn speelen is leeren, mijn leeren is speelen / En waarom zou mij dan het leeren verveelen?'

In het voetspoor van...

Ze roepen vragen op, de lachende, mollige kinderen die doen denken aan ondeugende putti met korte nekjes. In welke familie zijn zij geboren, tot welke stand behoorden zij, en wie is hun tekenende vader? In de informatieve, cultuurhistorische inleiding geeft Eveline Koolhaas-Grosfeld zowel in het Nederlands

december: Ach Papa! Weest niet zoo bedroefd; Mama zal nog wel beter worden

als in het Engels antwoord op deze vragen en treedt daarmee in het voetspoor van juffrouw I.H. van Eeghen, die in 1955 als eerste over de dagboekjes heeft gepubliceerd.

De vader van de kinderen had zijn oom, ook Jacob geheten, opgevolgd in de compagnie De Vos en Sanderus, een assurantiemakelaardij voor transporten. Daarmee behoorde het gezin weliswaar tot de welgestelde kringen, maar toch volgde het een relatief eenvoudige levenswijze gezien bijvoorbeeld hun huurwoning. Al werkte Jacob in de handelswereld, zijn hart lag bij de kunst. Ook hierin was hij een ware nazaat van zijn kunstminnende oom, die een omvangrijke kunstverzameling had, bestaande uit eigentijdse schilder-

kunst, maar ook uit zeventiende-eeuwse werken van onder anderen Meindert Hobbema. In zijn collectie bevonden zich zelfs enkele kinderstudies van Aart de Gelder, Gerard Lairesse en Jacob de Wit, Engelse karikaturen en spotprenten van onder anderen W. Hogarth, en werk van Cornelis Troost. De heldere, lineaire stijl en de humoristische ondertoon van neef Jacobs kindertekeningen weerspiegelen ook zíjn liefde voor Engelse spotprenten, met name voor die van W. Hogarth.

Ook op artistiek terrein trad Jacob in het voetspoor van zijn oom, die zelf ook getekend schijnt te hebben. Jacob volgde lessen aan de Amsterdamse stadstekenacademie, waarna hij werd aangenomen bij het departement der tekenkunde van de Maatschappij Felix Meritis. Daar ontmoette hij vermoedelijk ook Christiaan Andriessen, wiens getekende dagboekjes deels dezelfde jaren bestrijken als die van Jacob. In 1795 werd hij lid van Democriet, een fel patriotgezind dichtgenootschap te Haarlem, dat - geheel in de lijn van Jacob - ernst en luim met elkaar verenigde. Voor Democriet maakte hij verschillende spotprenten. Feestattributen van Democriet, zoals maskers en schilden, bracht hij mee als speelgoed voor zijn zoontjes. Ook de komst van Napoleons broer Lodewijk in 1806 was voor hen aanleiding om de intocht van deze koning na te spelen, zoals in een fraaie tekening is vastgelegd.

Geheel volgens de gewoontes van zijn tijd en zijn milieu zette Jacob zich vanuit een negentiende-eeuws beschavingsideaal in voor kunst en wetenschap. In 1816 werd hij secretaris van de afdeling kunsten van het Koninklijk Instituut van Wetenschap, Letteren en Schone Kunsten, en raakte hij betrokken bij het kunstonderwijs in het koninkrijk van Willem I. Hij verlangde naar een eigentijdse historieschilderkunst, toegesneden op de nationale geschiedenis en eigentijdse zeden en gewoonten, wees de nieuwe kleurenlithografie af en had allerminst een voorkeur voor eigentijdse romantische muziek. Lidmaatschappen van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, het Provinciaal Utrechtsch Genootschap en de Maatschappij tot bevordering van de Bouwkunst volgden. In 1840 werd hij benoemd tot Ridder der Orde van de Nederlansche Leeuw.

Met geestige parodieën op de cultuur-kritische ideeën van hun vader traden Jacobs zonen in zijn voetspoor. Zoon Jacob leek het meest op hem: hij nam tekenlessen bij Christiaan Andriessen en bij de Maatschappij Felix Meritis, maar ontplooide zich uiteindelijk in de muziek. In 1858 was hij een van de oprichters van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap (KOG), en vier jaar later een van de initiatiefnemers tot het oprichten van een nieuw museumgebouw voor oude kunst, dat uiteindelijk het Rijksmuseum zou worden, alwaar de collectie van het KOG is gehuisvest. Sinds 1996 bevinden zich daar in de collectie kunstwerken en historische objecten deze tekeningen van zijn vader.

Visuele biografie

Aan het einde van sommige boekjes gaat Willem zijn vader om een nieuw exemplaar vragen. De jongetjes waren echter niet alleen bewonderaars van zijn prenten, ook zelf tekenden ze. Tekenen bevordert zowel de smaak als de kunst van het waarnemen en maakte dan ook een belangrijk deel uit van het aanschouwelijke onderwijs, dat

door verlichte pedagogen werd gepropageerd. Vanuit moderne pedagogische inzichten werden prentenboeken vernieuwd

met veel natuurgetrouwe afbeeldingen en met mogelijkheden om te kleuren, te knippen en te plakken. *Proeve van kleine gedigten voor kinderen* van Hieronymus van Alphen is een voorbeeld van het stimuleren van verwondering over de natuur en van het leren, geïllustreerd met ondersteunende tekeningen. Jacob sloot zich hierbij aan en vooral zijn tweede boekje doet denken aan Van Alphen en diens navolger Pieter 't Hoen, doordat hij hier zijn tekeningen toelicht met vierregelige versjes. Bij hen zijn er echter weinig spelende kinderen te ontdekken, in tegenstelling tot J.H. Swildens en Jacob de Vos. Om hun speelsheid, bewegelijkheid en onhandigheid uit te beelden, nam Jacob de Vos de putti van Jacob de Wit als voorbeeld, wiens composities - deels op de rug of van opzij - hem zeker ook hebben geïnspireerd.

Ieder huisje heeft zijn kruisje, dus ook dat van het gezin De Vos. Moeder De Vos stierf in 1820, en zoon Gerrit, vriend van Thorbecke, overleed in 1831 aan tuberculose. Geen groter compliment voor een vader bij wie huiselijkheid hoog stond aangeschreven dan de woorden van deze zoon: ‘Hoe weinigen tog is het gegeven ouders gehad te hebben die alles voor hunne kinderen waren, die geen genoegens kenden, die zij niet met dezen deelden; men leert dan zoo tehuis te zijn, daar het goed te vinden en niet goed elders.’

De tekeningen van De Vos zijn eerder getekende foto's dan zelfstandige kunstwerkjes. Het zijn huiselijke plaatjes van een kundig tekenaar die de bewegingen van zijn kinderen wil vastleggen en zeker geen ‘Gesamtkunstwerk’ zoals het getekende dagboek van Charlotte Salomon. Ze vormen een visuele biografie die

Zoo deed de Koning den 20en April zijne intrede

boeiend materiaal biedt voor de historische wetenschap, in het bijzonder voor de geschiedenis van de pedagogiek, de tekenkunst en de letteren. Daarmee horen ze eerder thuis in het onderdeel historische objecten dan in het onderdeel kunstwerken van de collectie kunstwerken en historische objecten van het KOG.

Eveline Koolhaas-Grosfeld, *Vader & zoons. Jacob de Vos Wzn. (1774-1844) en de getekende dagboekjes voor zijn kinderen / Father & sons. Jacob de Vos Wzn. (1774-1844) and the journals he drew for his children.*

Verschenen als deel 24 in de serie egodocumenten, geredigeerd door R.M. Dekker en G.J. Johannes. Uitgeverij Verloren (Hilversum 2001)

Een huis om in te wonen
De biografie van Hans Lodeizen
Rob Molin

> Een biograaf kan al naam maken voordat zijn lang verwachte levensbeschrijving in druk verschijnt. Gerard Bes is zo iemand: al zo'n vijfentwintig jaar gaat hij over de tong als biograaf in spe van Hans Lodeizen (1924-1950). Nu sinds oktober zijn lang verbeide boek in de winkel ligt, behoort deze status tot het verleden.

Hiervoor is een minder benijdenswaardige reputatie in de plaats gekomen, want de meeste recensenten hebben de afgelopen maanden deze biografie weinig gunstig besproken. Ik kan mij in hun kritiek grotendeels vinden en betreur het dat Gerard Bes een prachtige kans op een mooie Lodeizen-biografie heeft laten liggen. *Liever liefde dan gedichten* had een goed boek kunnen worden wanneer Bes de moeite had genomen er nóg langer aan te werken.

Op de uiterlijke verschijning van het boek, uitgegeven bij Balans, valt werkelijk niets aan te merken. Zij nodigt wellicht ook niet Lodeizen-fans tot lezen uit: een smaakvolle roze stofomslag, lekker dik uitgevallen voor een zesentwintigjarig leven en een royaal katern met nooit eerder gepubliceerde foto's. Op de voorkant van de biografie ziet men een lezende, in decadente jas gehulde Lodeizen tegen een achtergrond van wintertakken. Wie zijn poëzie een beetje kent, zal in deze foto waarschijnlijk een afspiegeling zien van zijn wegdromen uit de werkelijkheid en het telkens weer daarin terugkeren. Een gedicht uit 1949 verwoordt het aldus:

in de grote cirkel van de zee
slaapt hij zijn dromen door de
wind geslagen
in de lange avond van zijn begeerte
gaat hij dood.

In zijn korte leven heeft Lodeizen veel gelezen en gereisd, op zoek naar een toevlucht die hij uiteindelijk, meer dan hij misschien wilde toegeven, in het dichterschap vond. Na het behalen van zijn gymnasiumdiploma beproefde hij zijn geluk in Engeland, Marokko en langere tijd in Amerika. In zijn vroege jeugd had hij zich wat misplaatst gevoeld in de ouderlijke villa Schouwenhoek te Wassenaar, waar hij menig uur in de bibliotheek van zijn vader doorbracht of geregeld de tuin inliep om mierenkolonies te observeren. Zijn vader liet hem in New York biologie studeren en hoopte op een wetenschappelijke carrière van deze zoon die niet voor de handel in de wieg gelegd leek. Maar van Hans' studie, die hij uit

Hans Lodeizen

overtuiging had gekozen, kwam niet veel terecht. Feesten en vrienden maken waren naast het lezen zijn belangrijkste bezigheden. Hij was een vrolijke jongeman die onderhuids met de problematiek van zijn seksuele geaardheid kampte. Lodeizen moest leren, betoogt Bes, zijn homoseksualiteit te accepteren. Toen hij eindelijk zichzelf kon zijn, slaagde hij er niet in zijn grote liefde te vinden of althans te behouden. In zijn poëzie verzon hij zijn gewillige minnaren, hij projecteerde ze op zijn *innerlijk behang*, woorden die hij tot titel van zijn debuut maakte.

Way of Life

Bes vertelt hoe Lodeizen aan zijn literaire contacten kwam en uiteindelijk aan een uitgever. L.A. Ries, een zakenrelatie van zijn vader, had in New York Hans' gedichten gelezen en naar Adriaan van der Veen gestuurd. Deze had ze doorgesluisd naar Adriaan Morriën, met wie hij in de redactie van *Criterium* had gezeten en die als dichter meer bevoegdheid had om over poëzie te oordelen. Morriën onderkende de authenticiteit van Lodeizen en pleitte voor een bundel die de reeds geruime tijd zieke dichter nog zelf samenstelde. De bundel verscheen kort voor zijn dood.[1]

Lodeizen heeft nooit kunnen vermoeden dat zijn gedichtenmagazijn tot op de laatste snipper voor publicatie bestemd zou worden. Zijn poëzie had hij vooral voor zichzelf bestemd, als een ‘way of life’, zoals de titel van deze biografie aanstipt. Postuum verschenen er uitgebreide uitgaves van *Het innerlijk behang* (1952), *Nagelaten werk* (1969) en de complete *Verzamelde gedichten* (1996). Lodeizens bundels werden verscheidene malen herdrukt en hijzelf werd een van de best verkochte,

Hans Lodeizen in Lausanne

Nederlandstalige dichters.

Bes ruimt voor de ontstaansgeschiedenis van *Het innerlijk behang* flink wat bladzijden in, maar zwijgt over de wording en waardering van de drie postume uitgaven. Bijgevolg ontbreekt een beeld van de latere waarderingsgeschiedenis dat in een biografie als afronding van het eigenlijke leven naar mijn smaak niet mag ontbreken. Graag ook had ik willen vernemen hoe nu precies het beeld van Lodeizen als voorloper van de experimentele poëzie is ontstaan. Te veel daarentegen weidt Bes aan de hand van talloos geciteerde opvattingen in hoofdstuk 10 over de titelverklaring van *Het innerlijk behang* uit, zonder overigens tot een eigen standpunt te komen. Onder overmaat en gebrek aan een visie bezwijken ook sommige hoofdstukken over Lodeizens leven. Alle door Bes aangedragen details over Lodeizens ouders en grootouders en over zijn jeugdjaren zouden pas echt de moeite waard zijn geweest als Bes die gegevens aaneen had gesmeed. Tot en met hoofdstuk 5 behelst de tekst eigenlijk niet meer dan een opsomming van feiten en maakt de stijl door de aaneenschakeling van korte zinnen een belabberde indruk. Vanaf hoofdstuk 6 (over het eerste jaar in Amerika) begint Bes eindelijk wat op dreef te komen, al blijft het in zijn strikt chronologisch vertelde verhaal vaak gissen over welke tijd hij het nu precies heeft. Een aanduiding van jaar en maand in de paragraaftitels zou op dit punt volledige duidelijkheid hebben kunnen verschaffen.

Goed geregisseerd en geschreven zijn de hoofdstukken 10 en 11 over het laatste half jaar van Lodeizens leven (december 1949 - juli 1950). Ook enkele passages in het daaraan voorafgaande hoofdstuk 9 behoren mijns inziens tot de hoogtepunten van deze biografie. Daarin lees ik dat Lodeizen eind 1948 het studentenleven verwisselde voor een baan op een Haagse kantoor van zijn vader, waar hij zich schert-

send en dagdromend staande probeerde te houden. Of hij ging er tussenuit naar Parijs met een Hollands vriendje. Een poging om vanuit Nederland alsnog bij zijn Amerikaanse professor Schotté op een embryologisch onderwerp af te studeren, leidde tot niets. Wel lukte het hem nog, zoals gezegd, een gedichtenbundel op de rails te krijgen. Die verscheen kort voor zijn dood in de reeks *De Vrije Bladen/Cahiers van Libertinage* van G.A. van Oorschot.

Leven en werk

Het sluitstuk van Lodeizens leven heeft Bes onderhoudend beschreven. Het is merkwaardig dat hij zijn hele boek niet op dit niveau heeft gebracht of dat zijn redacteur hem niet tot het hoogst haalbare heeft aangezet. Na het lezen van het recent, ook bij Balans verschenen tweede deel van de Ter Braak-biografie, kon ik mij nauwelijks voorstellen een product van hetzelfde uitgevershuis onder ogen te hebben.

Verantwoordde Léon Hanssen van bladzijde tot bladzijde zijn vindplaatsen in zijn excellent geschreven levensbeschrijving van Ter Braak, Bes komt voor de dag met een schamel uitgevallen notenapparaat. Wat hij schijnbaar uit het luchtledige aan biografisch materiaal oplepelt, vult hij doorlopend met citaten uit gedichten aan. Ik heb niets tegen zulke citaten, integendeel zelfs, maar anders wordt het wanneer Bes ze voor objectieve mededelingen aanziet. Op bladzijde 86 bijvoorbeeld parafraseert hij uit een gedicht deze zin: ‘Als in 1948 de lente niet lang meer op zich laat wachten, meldt de dichter dat nóg een noordelijke winter zijn dood wordt.’ Zo'n mededeling kan louter fictief zijn en wordt pas een bruikbaar gegeven wanneer objectievere bronnen, een brief van de dichter en

een getuigenis van zijn vrienden, zijn geraadpleegd.

Gelukkig staat het aanhoudend citeren van passages uit Lodeizens werk toch voornamelijk in dienst van Bes' doelstelling, geformuleerd in een annotatie bij zijn inleidende, eerste hoofdstuk: ‘Het verhaal van Hans’ leven en werk kan nauwelijks worden gelezen zonder de gedichten ernaast waarnaar ik verwijs of waaruit ik citeer. Gedurende de jaren van onderzoek en schrijven ervoer ik dat de gedichten een

bijzondere lading toegevoegd kregen, een ervaring waarvan het mijn oogmerk is die met de lezer van mijn verhaal te delen'.

Het is een bijzondere ervaring om na lezing van *Liever liefde dan gedichten* in het poëtisch dagboek van Lodeizen te duiken zoals dat in de *Verzamelde gedichten* besloten ligt. Zijn poëzie wordt dan als bij toverslag een verslag van zijn omgang met zijn New Yorkse mentoren Ries en professor Schotté, met jeugdvriendinnen en geliefden als

Seldon James en Julio Torres, en met zijn tirannieke vader, voor wie hij in het aanschijn van de dood het ontroerende gedicht schreef:

O vader wij zij samen geweest
in een langzame trein zonder bloemen
die de nacht als een handschoen aan-
en uittrekt wij zijn samen geweest
vader terwijl het donker ons dichtsloeg.

waar ben je nu op een klein ritje
in de vrolijke bries van een groene auto
of legde de dag haar handschoen
niet op een tafel waar schemering en
zachte genezing zeker zijn in de toekomst.

Mijn lippen mijn tedere lippen dicht.

Toen Hans ter gelegenheid van zijn vaders verjaardag dit gedicht schreef, in Zwitserland waar hij voor zijn leukemie werd behandeld, had hij nog slechts tien dagen te leven. Zijn vader, die van Hans in ieder geval had begrepen dat deze met zijn geboorteland weinig ophad, liet hem in Lausanne begraven. Ook de door Bes beschreven literaire en filosofische invloeden op Lodeizen zijn in veel gedichten te traceren. Zo zijn er weerklanken te vinden van onder andere Gontsjarovs decadente *Oblomov*, de surrealistische Eluard, de egotistische Gide, de rusteloze Rimbaud en zijn belangrijkste leermeester Nietzsche (‘Word die gij zijt!’). De aangedragen biografische gegevens ten slotte verklaren typische trekken van Lodeizens poëtische wereld, onder andere de afkeer van zon, zomer en grote steden en zijn passie voor herfst, muziek en ballet.

Het boek van Bes legt tot in details een verband tussen leven en werk, naar mijn smaak een voorwaarde voor het welslagen van een schrijversbiografie. Er mag dan op *Liever liefde dan gedichten* veel aan te merken zijn, deze biografie geeft, in samenhang met de tekstgerichte studies van De Rover[2] en Rodenko[3] en enkele grote artikelen, de ‘volledige’ Lodeizen.

Dat neemt niet weg dat Bes zijn boek na vijfentwintig jaar te snel uit handen heeft gegeven. Het had perfect kunnen zijn en hem een overtuigender imago als Lodeizenbiograaf kunnen verlenen.

Gerard Bes, *Liever liefde dan gedichten* (Amsterdam, Balans 2001)

Eindnoten:

1 In *Het innerlijk behang* stond oktober 1949 als datum. De bundel verscheen echter in mei 1950.
2 A. de Rover, *Over het innerlijk behang van Hans Lodeizen* (Amsterdam, De Arbeiderspers 1978).
3 Paul Rodenko, *Over Hans Lodeizen* (Den Haag, Bert Bakker 1954)

Verhalen van katholieke levens
De Memoreeks van het Katholiek Documentatie Centrum
Mariëlle Polman

Elf kleurige boeken, verschenen van 1998 tot 2001, vormen tot nu toe de Memoreeks van het Katholiek Documentatie Centrum (KDC) te Nijmegen. Het twaalfde wordt aangekondigd in de voorjaarsfondslijst van Uitgeverij Valkhofpers, uitgever van deze reeks, waarvan de klassiek-moderne vormgeving in handen is van Brigitte Slangen.

De oorsprong van deze serie ligt in 1975, toen het KDC besloot een verzameling egodocumenten aan te leggen onder de titel ‘Memoreeks. Herinneringen aan personen en gebeurtenissen uit het katholiek leven in Nederland van de twintigste eeuw’. Het doel hiervan was het verzamelen van persoonlijke verhalen over het katholiek leven als aanvulling op officiële documentatie als verslagen, rapporten, notulen en boek- en tijdschriftpublicaties. De afleveringen, uiteindelijk veertien cahiers, waren niet in de handel verkrijgbaar noch in bibliotheken te raadplegen, maar werden op zeer beperkte schaal verspreid onder een wisselende groep van auteurs en wetenschappelijke onderzoekers. Ook kon men ze inzien in de studiezaal van het KDC. Doordat ze niet werden gepubliceerd, zijn de cahiers betrekkelijk weinig lezers onder ogen gekomen. In de loop van de tijd is men echter steeds meer waarde gaan hechten aan individuele levensverhalen, ook over het katholieke verleden, en groeide binnen bredere lezerskring de behoefte aan informatie. Daarom besloot het KDC in 1998 een nieuwe Memoreeks te starten, die in de handel verkrijgbaar is en waarop men zich kan abonneren. Door middel van deze egodocumenten wordt het geleefde geloof van gewone en ongewone katholieken voor toekomstige generaties vastgelegd en toegankelijk gemaakt. Mensen die het roomse leven en de veranderingen na het Tweede Vaticaanse Concilie actief hebben meebeleefd, jongeren die dit alleen uit overgeleverde verhalen hebben gehoord en wetenschappelijk geïnteresseerden kunnen nu kennismaken met persoonlijke belevenissen uit de katholieke geschiedenis van mensen met zeer diverse achtergronden.

Van huishoudster tot vakbondsman

De autobiografieën zijn niet uitsluitend door getalenteerde schrijvers geschreven, maar ook door personen die gewend zijn zich meer in daden dan in woorden uit te drukken. Voorop staat de authenticiteit en niet zozeer de literaire kwaliteit van de verhalen, hetgeen zeker niet verhindert dat sommige herinneringen poëtisch worden verbeeld, zoals die van Jan Cartens, bekend van onder andere

Orpheus en het lam (over Jan Engelman). Andere auteurs zijn Lena Geerdes, een pastoriehuishoudster te Druten, en Cora Bijlhout, ex-lid van de Zusters onder de Bogen die zowel in Nederland als in Indonesië in het onderwijs heeft gewerkt en wier verhaal doet denken aan *Through the Narrow Gate* van Karen Armstrong; voorts Herman Pijfers, oud-directeur van Uitgeverij Ambo die zijn jeugd aan het Rotterdamse Afrikaanderplein beschrijft; Henk Blaauw, aanvankelijk in opleiding bij de paters Redemptoristen, maar later onder andere rechtbankpresident in Roermond en Den Haag; Jaap de Rooij, neerlandicus en één van de tweehonderd personen uit *Het Bureau* van J.J. Voskuil; Jan de Krom, die als lid van de Priesters van het Heilig Hart van Jezus (SCJ) in Chili partij koos voor de kerk aan de basis, met een Chileense trouwde en daarna in Nederland als maatschappelijk werker zijn missionaire roeping trouw bleef; oud-onderwijsman Kees Knijn; Ben Tervoort, een oud-jezuïet en emeritus hoogleraar psycholinguïstiek aan de Universiteit van Amsterdam; Paul Begheyn SJ, stafmedewerker van het Ignatiushuis te Amsterdam, en Henk Kuiper, een katholieke vakbondsman.

Hun herinneringen waren oorspronkelijk op verschillende manieren vastgelegd: sommige in een dagboek of in een kleine oplage voor familie en vrienden, andere zijn op verzoek opgetekend. De memoires van Jan Cartens zijn een vervolg van *Een roomsche jeugd*, dat hij twintig jaar geleden heeft geschreven. De eerste publicatie van de reeks, *Jezus, ben jij dat? Het verhaal van een roeping* van Ben Tervoort, is een uitgebreide en geredigeerde tekst van zijn bijdragen aan een maandblad van de jezuïeten. Paul Begheyn SJ schreef als vervolg hierop *Maar wie ben ik? Metamorfose van een roeping.* De herinneringen van Henk Kuiper (ter perse of inmiddels verschenen) zijn uitgegeven en ingeleid door zijn zoon Arie Kuiper, oud-hoofdredacteur van het weekblad *De Tijd* en schrijver van de biografie *Een wijze ging voorbij. Het leven van Abel J. Herzberg.*

De meeste verhalen zijn chronologisch geordend, beginnend met de geboorte van de hoofdpersoon of met zijn of haar ouders. Uitzondering hierop vormen de bloemlezing door Herman Pijfers van elf bijdragen uit de oorspronkelijke cahiers, gepubliceerd onder de titel *De klare waarheid en andere herinneringen aan het katholiek verleden*, en de herinneringen van Jaap de Rooij, die hij in korte verhalen thematisch vertelt aan de hand van voornamelijk de schoolcatechismus: een leerboek met vragen en antwoorden, waaruit alle katholieken van hun zevende tot hun twaalfde jaar godsdienstonderwijs kregen. Het katholieke onderwijs wordt van binnenuit beschreven in *Schoolbel en kerkklok,* waarin Kees Knijn zijn leven aan de hand van zijn schoolloopbaan als leerling en leraar beschrijft. Beide boeken over het onderwijs worden afgesloten met een register van katholieke begrippen en hebben daardoor ook het karakter van een naslagwerk.

Omzien zonder wrok

Beantwoorden de levensverhalen aan de bedoeling van het KDC? De getuigen hebben inderdaad hun geleefde geloof vastgelegd door te vertellen over gezin, jeugd, opvoeding, onderwijs, over hun priester- en kloosterleven, over de rol van vrouwen en zorgberoepen, over stands- en vakorganisaties en over missie en apostolaat. Allen,

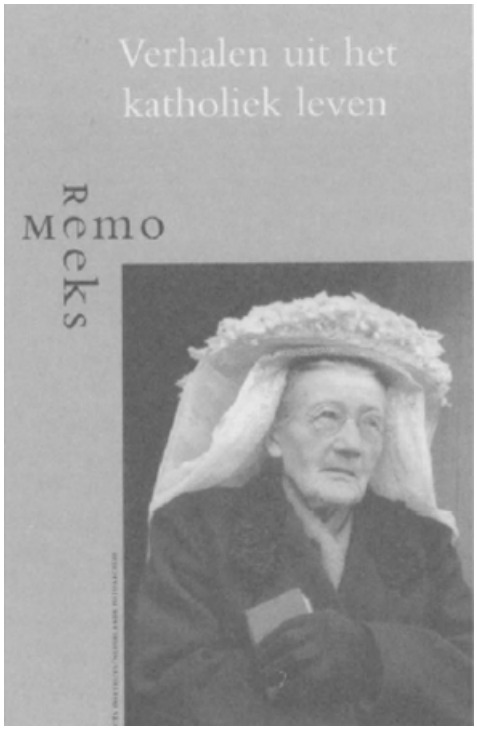
hoe verschillend van karakter ook, hebben de behoefte gehad hun katholieke verleden vast te leggen, zelden vanuit een evangeliserende neiging, maar meestal vanuit een verlangen hun leven te verhelderen voor henzelf en, door publi-

catie, ook voor anderen.

Omvormingen en wendingen in de levensloop worden niet met spijt en wrok beschreven, maar veelal met oog voor de moderne ontwikkelingen die hun weerslag hebben gehad op deze levens. Zo luidt de ondertitel van de Chileense herinneringen van ex-SCJ'er Jan de Krom ‘Gelovig omzien naar de driehoek God, Allende en De Krom’, noemt Paul Begheyn SJ zijn spirituele zoektocht ‘Metamorfose van een roeping’ en pleit ex-non Cora Bijlhout voor een herleving van het oeroude principe van kloosterleven in eenentwintigste-eeuwse vorm, waarmee ze laat zien dat een katholieke levensvorm niet ter ziele hoeft te zijn.

De individuele verhalen verwijzen naar elkaar door hun gedeelde katholieke verleden en vormen daarmee een gezamenlijke geschiedenis van een grote bevolkingsgroep in Nederland. De Memoreeks doet aldus een historische periode herleven, vult hiaten in de officiële geschiedschrijving op en ontrukt verborgen levens aan de vergetelheid.

1. Ben Tervoort, *Jezus, ben jij dat? Het verhaal van een roeping* (1998; uitverkocht)
2. Lena Geerdes, *Het leven van een dienares. Herinneringen van een pastoriehuishoudster* (1998; uitverkocht)
3. Herman Pijfers, *Naast de kerk. Een katholiek verleden is nooit weg* (1998; uitverkocht)
4. Henk Blaauw, *Het kostbare van ons bestaan. Terugblik van een rechter* (1999)
5. Paul Begheyn SJ, *Maar wie ben ik? Metamorfose van een ro*eping (1999)
6. Jaap de Rooij, *Waartoe waren wij op aarde? Herinneringen aan het Nederlandse katholicisme rond het midden van de twintigste eeuw in de spiegel van de schoolkatechismus* (1999)
7. Jan de Krom, *Leven met een knipoog naar boven. Gelovig omzien naar de driehoek God, Allende en De Krom* (2000)



8. Jan Cartens, *Van katholieken huize. Vrome tijden en latere jaren* (2000)
9. Kees Knijn, *Schoolbel en kerkklok. Een leven in het katholiek onderwijs* (2001)
10. Herman Pijfers (red.), *De klare waarheid en andere herinneringen aan het katholiek verleden* (2001)
11. Cora Bijlhout, *Met een schone lei. Herinneringen van een kloosterzuster* (2001)
12. H.J. Kuiper, *Om recht en waardigheid. Herinneringen van een katholieke vakbondsman* (2002)

Alle delen zijn los in de boekhandel te verkrijgen. Een abonnement op de Memoreeks houdt in dat de geabonneerde telkens na verschijning een exemplaar thuisgestuurd krijgt met 30% korting op de winkelwaarde. Informatie: Uitgeverij Valkhofpers, Postbus 1391, 6501 BJ Nijmegen, tel. 024-3607250; e-mail: info@valkhofpers.nl.

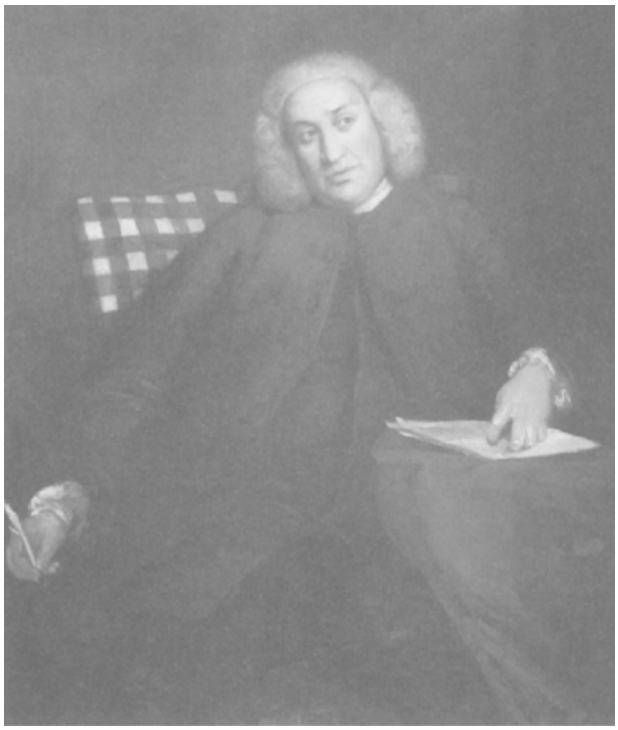
Schrijvershuizen
Het huis van Dr. Johnson aan Gough Square, Londen
Monica Soeting

Tegenwoordig maakt het een verstilde indruk - de verschillende bezoekers fluisteren en lijken op hun tenen te lopen - maar zo'n tweehonderdvijftig jaar geleden was het in huis van de excentrieke schrijver en literator Dr. Samuel Johnson (1709-1784) aan Gough Square in Londen een drukte van belang. Johnson betrok het in 1700 gebouwde huis in 1748 samen met zijn vrouw Elizabeth ('Tetty'), omdat het dicht in de buurt van de drukkerij van William Strahan lag - volgens Johnson de beste drukker van Londen.

Johnson richtte de zolderetage in als kantoor. Daar werkte hij met zes medewerkers aan het eerste woordenboek van de Engelse taal. De medewerkers - niet allemaal even competent, klaagde Johnson, hoewel een van hen een kenner van ruwe taal en gokkeruitdrukkingen was - zaten op krukjes achter schrijftafels; Johnson zelf zat op een oude stoel achter een nog oudere tafel. Omdat Johnson zijn lichaam voortdurend bewoog, verloor de stoel, schrijft biograaf Christopher Hibbert, uiteindelijk een poot en een arm, maar Johnson, 'volkomen gewend aan de tekortkomingen van het meubelstuk', wist altijd in balans te blijven.

Met de medewerkers kwamen bedienden, een luxe die Johnson en zijn vrouw zich eindelijk konden veroorloven. Voor die tijd, vertelt Hibbert, deed Tetty het huishouden alleen. Tot verdriet van haar man. 'Mijn vrouw', zei hij, 'heeft een grote eerbied voor reinheid, en ze wilde graag worden geprezen voor de netheid van haar uiterlijk en haar meubels, zoals zo veel vrouwen dat willen, tot ze hun beste vrienden ermee tot last worden, slaven van hun eigen inborst, en alleen nog maar naar het moment verlangen waarop ze hun mannen als vuile en nutteloze rommel het huis uit kunnen vegen. Een schone vloer is *zo* aangenaam, zei ze verwijtend, tot ik opmerkte dat we nu genoeg over de vloer hadden gepraat en het tijd werd enige aandacht aan het plafond te wijden.'

Tetty stierf in 1752. Hoewel ze door Johnsons verschillende biografen als een moeilijke, aan alcohol en opium verslaafde vrouw wordt beschreven, moet Johnson haar vreselijk hebben gemist. Om de eenzaamheid te verdrijven, vroeg hij Anna Williams bij hem te komen wonen. Williams was de dochter van een verarmde apotheker. Toen die vanwege zijn schulden in het armenhuis terechtkwam, weigerde zijn dochter hem in de steek te laten. Het echtpaar Johnson was zo ontroerd door dit verhaal, dat ze Anna min of meer adop-



Samuel Johnson. Sir Joshua Reynolds, ca. 1756

teerden. Anna was goed opgeleid - ze had een uitstekende kennis van het Frans en het Italiaans - maar ze was bijna blind, en had daarom de hulp van de Johnsons hard nodig.

Ook Francis Barber, de tienjarige zoon van een zwarte slaaf, deed zijn intrede in het huis aan Gough Square. Als oudere man herinnerde Barber zich de vele mensen die Johnson in Gough Square na de dood van Tetty kwamen troosten: Strahan de drukker, de boekhandelaar Dodsley, de historica Catherine Macaulay, de toneelspeler

17 Gough Square, Londen

David Garrick, de ‘blauwkous’ Mary Masters en de schilder Joshua Reynolds, onder anderen. Geen avond moet voorbij zijn gegaan zonder bezoek.

In 1754 was het woordenboek voltooid. Johnson begon aan een nieuw project: de roman *Rasselas*. Toen ook de roman klaar was, besloot Johnson het huis aan Gough Street te verlaten. Zonder vrouw en zonder zijn medewerkers - die na de voltooiing van het woordenboek waren ontslagen - was het huis hem te groot geworden. Barber was inmiddels voor de zoveelste keer weggelopen, omdat hij niet met Williams kon opschieten en hij, volgens Johnsons beroemdste biograaf James Boswell, een hekel aan het huis had. Johnson betrok een aantal kamers in Staple Inn; Williams verhuisde naar een huis in de buurt, en Barber keerde naar Johnson terug. Nog later verhuisde Johnson naar een huis in Johnson's Court, Fleet Street, waar Williams, ongetwijfeld tot ergernis van Barber, weer bij hem introk. Verschillende nieuwe bedienden werden aangenomen en Johnson's huis werd weer een middelpunt van schrijvers, acteurs en bewonderaars.

In het huis aan Gough Street zijn verschillende voorwerpen uit het leven van Dr. Johnson te bezichtigen; exemplaren van het woordenboek, natuurlijk, maar ook trivialia zoals de stoel waarop hij zat te werken en het kopje waaruit Anna Williams haar thee dronk. Het huis is behalve op zondag open van 11.00 tot 17.30 uur in de maanden mei tot en met september, en van 11.00 tot 17.00 uur van oktober tot april.

Adres: 17 Gough Square, Londen EC4A 3 DE.
Telefoon: (44) 020 - 7353 3745.

Literatuur:

James Boswell, *The Life of Samuel Johnson* (Londen, Penguin)
Christopher Hibbert, *The personal life of Samuel Johnson* (Londen, Penguin)

Wie doet wat

Aanvulling en correcties op de lijst van biografen en hun onderwerpen, die een keer per jaar wordt gepubliceerd.

Denise Citroen: **Anthonie Donker/Nico Donkersloot**
H. Polaklaan 11[B]
1018 CP Amsterdam
Piet Hagen: **Pieter Jelles Troelstra**
Meidoornweg 23
1171 JT Badhoevedorp
hagen-kraan@wxs.nl
Jeannette Moerman-Schravesande: **Madelon Székely-Lulofs**
A. Noordewier-Reddingiuslaan 225
3066 HD Rotterdam
Gé Vaartjes: **Top Naeff, Godfried Bomans**
Burgemeerster Colijnstraat 64
2771 GK N Boskoop
(**Herman de Man**)
Koos van Weringh: **W.H. Nagel/J.B. Charles**
Ubierring 47
50678 Köln
Duitsland

Biografie Bulletin
Zomer 2002

‘Mijn leven na de dood begint als aandeel in jouw schoot’
Adriaan Morriën: een man tussen vrouwen
Rob Molin

Adriaan Morriën, die kort na zijn negentigste verjaardag op 5 juni 2002 overleed, heeft in verschillende interviews de zomer van 1974 de mooiste periode van zijn schrijversbestaan genoemd. In die periode kwam hij, ondanks zijn diepgaande contacten met anderen, alleen zichzelf tegen. Als ‘egotistisch’ auteur kon hij zich inderdaad geen betere omstandigheden wensen.

In de zomer van 1974 schreef Adriaan Morriën het verhaal ‘Twee blauwe honden’. Hierin vertelt hij hoe hij in de nacht en vroege ochtend van 5 op 6 augustus 1974 in een tweeledige droom voor twee teven vluchtte. De angstige vlucht is volgens Morriëns duiding een omkering van zijn diepste verlangen om met zijn overleden moeder en met zijn vriendin Lotus in contact te treden.

Hij herkent de beide vrouwen in de teven Boebie en Barbette. De lieve, intelligente poedel Boebie maakte elf jaar lang deel uit van Morriëns gezinsleven aan de Plantage Muidergracht. In de zomer van 1974 was Morriën vrijwel geheel op zichzelf aangewezen. Op hetzelfde adres had hij enkele maanden met een vriendin, haar dochtertje en hun hond Barbette samengewoond, maar in het voorjaar van 1974 waren ze weer bij hem weggegaan. Barbette, een Duitse staander, intelligent en lief, lijkt in de droom sprekend op Boebie.

In 1957 had Morriën na een even korte en intense verhouding afscheid van zijn vriendin Lotus genomen. In haar had hij destijds zijn gestorven moeder teruggevonden, maar zijn twee nog kleine dochtertjes had hij zelfs voor Lotus niet in de steek kunnen laten. In ‘Twee blauwe honden’ herleeft hij niet alleen deze periode: zijn hele 62-jarige bestaan - in het bijzonder zijn jeugd en zijn leven als schrijver - trekt via de associaties van de lichtblauwe kleur van de honden en het getal twee aan hem voorbij. Morriën geeft in zijn verhaal een zelfanalyse alsof hij op een freudiaanse divan ligt. Hij laat zijn intiemste gedachten de vrije loop: associërend probeert hij tot zelfinzicht te komen en zijn angsten de baas te worden.

Hoewel hij zijn moeder en haar evenknie Lotus in ‘Twee blauwe honden’ tegenkomt, bevrijdde het verhaal hem niet van zijn sombere stemmingen. Zijn terugkeer naar het verleden kondigde paradoxaal genoeg zijn vitale ouderdom aan, maar eerst moest hij door een geestelijke depressie die tot begin jaren tachtig duurde.

Voor een schets van zijn onlangs vol-

tooide negentigjarig leven kan daarom de zomer van 1974 als uitgangspunt dienen.

Juli 1974

In de zomer van 1974 waren Morriëns hartritmestoornissen en angstaanvallen die al eerder de kop op hadden gestoken, steeds frequenter geworden. Toch leidde hij sinds 1969 een ideaal bestaan als docent Frans aan het Amsterdamse Instituut voor Vertaalkunde. Hij hoefde de kost niet langer met literaire klussen bij elkaar te scharrelen en genoot betaalde vakanties, waarin hij zich volledig aan zijn schrijverschap kon wijden. Wel hield de vertaling van Freuds *Ziektegeschiedenissen* hem daar een beetje van af; elke vrijdagmiddag kreeg hij bezoek van Henk Mulder, met wie hij aan de vertaling werkte.

Kort vóór de zomervakantie van 1974 had Morriën in het ziekenhuis gelegen voor de behandeling van evenwichtsstoornissen. Die had hij opgelopen toen de spanningen met Annelie Kitselar, de vriendin met wie hij tot in het voorjaar acht maanden had samengewoond, hem naar de keel grepen. Toen hij uit het ziekenhuis terugkeerde, benauwde hem zijn grote huis aan de Plantage Muidergracht, waar hij dankzij Annelie, haar dochtertje Fransje en de hond Barbette het gezinsleven had teruggekregen. Echtgenote Guusje had met de komst van Annelie het veld geruimd en woonde bij haar vriend John Peereboom in de Banstraat. Dat deze zomer zijn jongste dochter Adrienne in haar ouderlijk huis was teruggekeerd, compenseerde enigszins de leegte, maar omdat zij vroeg van huis ging en laat terugkeerde, zag hij haar te weinig.

Met zijn oudste dochter Alissa had hij meer en vooral diepgaander contact dankzij de psychotherapie die hij bij haar volgde. Alissa was jarenlang zonder resultaat door een psychiater geanalyseerd en ten slotte in verbazingwekkend korte tijd door de psycholoog Henk Jurriaans genezen. In de kunstenaar Niels Keus had zij haar eerste echte grote liefde gevonden, en zij koesterde niet langer het gevoel alleen van haar vader te kunnen houden. Onder Jurriaans auspiciën behandelde Alissa patiënten die zij tot zelfinzicht en zelfaanvaarding probeerde te brengen. Als therapeute van haar vader was zij eerder een moeder dan een dochter voor hem. Dat ouders hun kinderen moeten opvoeden, maar kinderen evengoed hun ouders, was altijd al een van de weinige door Morriën gehuldigde principes geweest. Trouwens, toen zijn moeder in november 1942 was gestorven, had hij als haar vader aan haar bed gezeten. Maar dat was toen: nu was hij een kleine jongen die naar moederlijke genegenheid hunkerde.

Alissa liet haar vader de therapiegesprekken op band vastleggen zodat hij stof had voor het schrijven van *Lasterpraat*, een boek met verhalen, fragmenten en notities dat De Bezige Bij in het voorjaar van 1975 zou uitgeven. Terwijl Morriën zijn eigen woorden beluisterde, werd hij geïnspireerd door de veelheid aan materiaal: brokstukken die hij nog slechts hoefde te verbinden.

Ondoordringbaar

Morriëns werklust kreeg een extra impuls sinds hij in juli met de jonge Haarlemse dichteres en tekenares Heleen Hildering omging. Het jaar daarvoor had hij haar via

de fotograaf Philip Mechanicus, haar toenmalige vriend, ontmoet, en in de therapie was haar naam wel eens gevallen. Alissa had haar vader aangeraden om de mooie

Heleen, gescheiden en moeder van twee kinderen, op te bellen. Heleen stond midden in het Amsterdamse kunstleven, was lid van het vrijgevochten artistieke ballongezelschap op Ruigoord, blowde en dronk graag. Bij de hernieuwde kennismaking viel haar op dat Morriën een angstige en onzekere man was geworden. Plotseling kon hem een geweldige onrust overmeesteren en brak het angstzweet hem uit. Zijn charmante causeurschap had aan kracht echter niet ingeboet.

Omdat een geografische afstand hen scheidde, schreven ze elkaar brieven. Het initiatief daartoe ging van haar uit. Op 9 juli 1974 was Heleen na een van haar bezoeken aan Morriën zo gefascineerd door de uitdrukkingskracht van de taal die hij bezigde, dat zij schroomde het Nederlands te gebruiken. Daarom schreef ze in het Engels uit haar Schotse jeugd: 'I hate dutch and feel uncertain when using it. But I love yours, it is so linked with your whole being. I became jealous of the possibilities. Mine is a self taught-anxious dutch.'

Met haar Engelse briefje stuurde ze een Nederlandse tekst waarin zij hem bekende seksueel in hem geïnteresseerd te zijn. Aan die bekentenis voegde zij onmiddellijk toe: 'Zoals eerder gezegd vind ik je ondoordringbaar, maar lief, of- lief, maar ondoordringbaar, ik weet niet of er een verschuiving optreedt bij het wisselen van woorden.' Bij haar bezoek, eerder die week, was zij naast hem gaan liggen toen hij zich op bed had uitgestrekt om zich van zijn angst te bevrijden. Op 11 juli antwoordde Morriën dat haar vertrouwelijke aanwezigheid hem 'al gauw ontspannen' had. Opvallend in deze brief is zijn lust om te associëren, blijkbaar in de ban van Freud: Heleens handschrift doet hem

Heleen Hildering in het Vondelpark in Amsterdam, gefotografeerd door Philip Mechanicus, juli 1973. Op de achtergrond haar dochtertje Andrea.

denken aan dat van Du Perron 'die ik voor zijn dood in mei 1940 nog heb ontmoet [...] Je handschrift lijkt ook op dat van Huyck van Leeuwen die zijn vakantie in Noorwegen doorbrengt'. Via Van Leeuwen, een van de redacteuren van de te

verschijnen Nederlandse Freudeditie, springt Morriën naar het Zweedse Stockholm waar hij in 1964 een suïcidaal meisje had gered, enzovoort. Even verderop relativeert hij, ongewild, deze heldendaad: ‘Vanochtend, om half zeven, werd ik wakker. Mijn hart ratelde weer onregelmatig. Ook nu doet het dat nog. Meestal gaat het wel over, maar na hoeveel uren, of hoeveel dagen? Zoiets maakt mij onzeker en het hangt samen met de conditie waarin ik verkeer, [...] Ik ben bezig mijzelf op te ruimen, zoals je een kamer opruimt waarin de boel door elkaar ligt, en zodoende ook ruimte

schept om je heen voor nieuwe mogelijkheden.'

Heleen gaf hij een plaats in dit nieuwe leven; hij vond haar 'lief, levendig. Ik was een beetje afgestorven en jij helpt mij weer tot leven te brengen'. Toch bleef hij met Annelie omgaan en ook andere ex-geliefden als Bea Vianen verschenen nog regelmatig in het huis op de Plantage Muidergracht.

Heleen had op deze vrouwen voor dat zij Morriën inspireerde, allereerst tot het schrijven van het verhaal over de Parijse prostituee mademoiselle Alpacca. 'Gister', berichtte hij op 23 juli, 'toen je mij had opgebeld, ging het schrijven veel beter en het begint nu werkelijk plezierig te worden. Het verleden (van mei 1946) herleeft! [...] Soms voel ik in je een zee waarop ik vaar, met een hele wereld erin, waarvan ik nog maar fragmenten heb gezien. Misschien komt dat laatste vooral doordat je mij over Schotland hebt verteld en ik niet aan Schotland of Engeland kan denken zonder de Noordzee en de Atlantische Oceaan erbij te denken.' Net als in zijn associatieve eerste brief aan Heleen lijkt Freud hem te sturen, zoals die ook zijn 'Twee blauwe honden' grotendeels zou gaan bepalen.

Ook Heleen werd door Morriën geïnspireerd, zoals uit een verliefdheidsgedicht van 17 juli blijkt ('nu, vandaag, op dit moment/ denk ik, voel ik/ mijn heimelijke dromen'), of uit het vers van 9 augustus, waarvan de eerste strofen luiden:

I'll make you a young man
She said
Eat you and spit you out

I'll blow a sea
a stiff northwestern
running deep

Morriën gedroeg zich aanvankelijk tegenover Heleen vrij rationeel. In zijn brieven van 29 juli en 3 augustus 1974 hield hij zelfs verschillende verhandelingen over de verliefdheid, blijkbaar beïnvloed door Freuds manier van analyseren. Heleen, die even onzeker in het leven stond als Morriën, kon goed aanvoelen wat er in hem omging. Ze luisterden graag naar elkaar en hun openhartigheid kende nog nauwelijks grenzen.

In een brief aan Heleen van 6 augustus vloeide als vanzelf de opening van 'Twee blauwe honden' uit zijn pen: 'Lief dat je gister opbelde' luidde de eerste zin, waarmee hij zich niet alleen tot Heleen richtte, maar tot iedereen die zijn intieme bekentenissen wilde lezen.

In deze brief vertelt Morriën de inhoud van een tweeledige droom die hij in de nacht en ochtend van 6 augustus had gehad. In die droom was hij weer het jongetje uit de IJmuidense straat waar hij was opgegroeid. Samen met een meisje werd hij door twee lichtblauwe honden achternagezeten. Op het moment dat hij aan de honden wilde ontkomen door het huis van de achterburen binnen te glippen, werd hij wakker. Meteen voelde hij zijn onregelmatig kloppend hart. Toen hij weer insliep, volgde het tweede deel van de droom. Daarin belandde hij niet in de woning van de achterburen, maar in een vergaderzaal van de Vereniging van Letterkundigen (VvL).

Van de mogelijke betekenis van die dromen raakte hij behoorlijk in de ban. Twee weken later liet hij Heleen weten: 'Ik ben bezig de analyse van mijn hondendroom

op te schrijven. Ik weet nu wel wie die twee honden zijn en waarom zij lichtblauw waren. Ik schrijf er hier liever niet over. Tenslotte ben ik er

nog niet klaar mee en je krijgt het verhaal in elk geval te lezen, als het je interesseert.'

'Twee blauwe honden' moet toen al voor minstens de helft af zijn geweest. Dit eerste gedeelte zat boordevol jeugdherinneringen uit het rijke arsenaal van de geregistreerde therapiegesprekken. Die brokstukken smeedde hij aan elkaar alsof Freud, de meester van de associatie, hem dicteerde.

In zijn brieven aan Heleen had hij zich in het associërend verklaren geoefend en was hij toe gegroeid naar een schrijfmethode voor zijn 'Twee blauwe honden'. De droomduiding en de zelfanalyse hadden hem reeds als jongen gefascineerd. Als scholier noteerde en becommentarieerde hij een tijdlang zijn dromen; rond 1936 had hij zich bij Freud in de droomuitleg bekwaamd. Zijn recente fixatie op de *Ziektegeschiedenissen* ten slotte schoolde hem tot een halve psychiater.

Zoals hij op 11 juli 1974 aan Heleen schreef, was hij bezig met het ordenen van zijn leven en het zoeken naar een nieuw begin. Daarom probeerde hij associërend en verklarend tot zelfinzicht te komen en zijn tweespaltigheid te overwinnen. Hij had echter geen vrede met de dood en de verdwijning van de twee meest geliefde vrouwen, die hij in 'Twee blauwe honden' dan ook als harmonische duo's laat terugkeren. Het getal twee krijgt in het verhaal een hoofdrol toebedeeld: dat geldt ook voor de teven Boebie en Barbette, waarin hij respectievelijk zijn moeder en zijn vriendin Lotus Schipper herkent. Door hun verscheiden is zijn leven uit balans geraakt. Dat geldt ook voor het weggaan van Alissa, Adrienne en Annelie die hij vanwege de boze en aardige kanten van haar karakter tot het sterrenbeeld van de tweelingen rekent. Heleen betrekt hij in het verhaal door haar jeugd als gespleten voor te stellen: 'een Hollandse en een Schotse, die zij nog altijd moeilijk met elkaar kan verbinden, zodat zelfs haar tekeningen, waarvan er een in mijn werkkamer hangt, in twee gescheiden vlakken uiteenvallen, een rechts en een links vlak die elkaars spiegelbeeld zijn'.

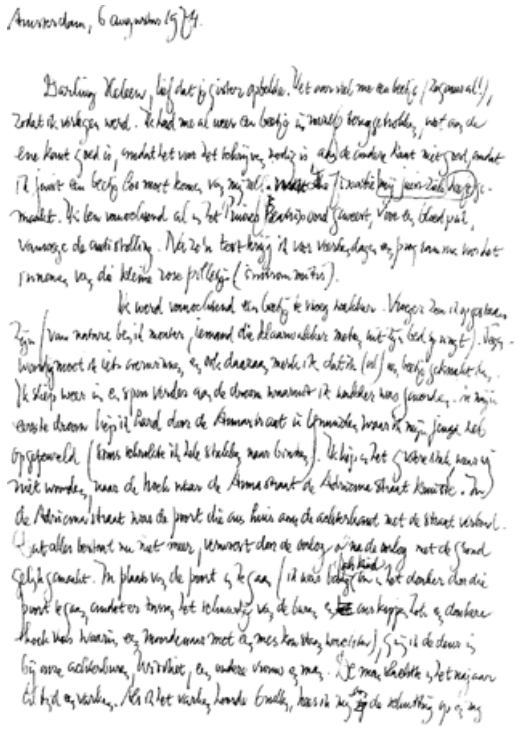
Hij noemt noch zijn eigen sterrenbeeld (tweeling), noch zijn vader als wederhelft van zijn moeder, en ook de geestelijke vaders van dit verhaal, Freud en Jurriaans, blijven onvermeld. Grote afwezigen zijn ook Van Oorschot, die aan het eind van dit jaar het verhaal in het jubileumnummer van *Tirade* zou plaatsen, en Lubberhuizen van De Bezige Bij, die het verhaal in boekvorm zou uitgeven - twee concurrenten met dezelfde voornaam.

Een gekleurde geschiedenis

Dat Morriën in zijn verhaal alle mannen weglaat, is niet verwonderlijk. In 'Twee blauwe honden' zoekt hij naar een evenwicht. Alleen vrouwen kunnen hem dat geven. Hij wil weer de zoon van zijn moeder worden, een verlangen dat versterkt werd door de teleurstellende seksuele verhouding met Heleen, zoals die zich de afgelopen weken in gang had gezet.

In een brief aan haar van 27 augustus 1974, toen hij volop met het schrijven van zijn verhaal bezig was, reageerde hij op haar aantijgingen van een dag tevoren. Heleen had het gevoel gekregen dat Morriën haar tijdens het vrijen aan zich ondergeschikt probeerde te maken. Zij moest hem knijpen, opdat hij zo lang mogelijk een erectie

behield en het klaarkomen uitstelde. Liggend naast Morriën dacht zij er vaak aan dat hun relatie voor hem als een bevrijding moest werken, maar hoe zat het met



Brief van Adriaan Morriën aan Heleen Hildering, 6 augustus 1974, tevens het begin van *Twee blauwe honden*

haar eigen bevrijding? ‘Ik zie en voel niets werkelijks, geen echte vrijheid,’ bekende zij. ‘Ik geef om je, maar ik vind wel dat je me te weinig geeft.’ Verder vond zij dat zijn moeder en zijn oudste dochter te veel tussen hen in stonden. Ze sprak zelfs van een ‘moeder-Alissaverering’. ‘Je leeft teveel met schimmen van vrouwen, denk ik soms’, voegde zij daaraan toe. Morriën pareerde dit geërgerd: ‘Wanneer jij mij de les leert over moederbinding etc., dan ga je over de schreef, want zo'n opmerking komt aan als een terechtwijzing en als een advies mijn leven te beteren. Natuurlijk heb ik een moederbinding, goddank, zou ik bijna zeggen.’

Hoewel Morriën in zijn verhaal weer de zoon van zijn moeder wil worden, durft hij in zijn droom zijn ouderlijk huis niet te betreden. Wanneer hij bij de achterbuurman binnenvlucht, wachten hem nog meer teleurstellingen. Het meisje dat hem tot dan toe vergezeld heeft, heeft hem alleen gelaten. In zijn droomuitleg concludeert hij dat zij zijn zusje Mien moet zijn, de enige uit het gezin van zijn jeugd, die in 1974 nog leefde. Door haar verdwijning als ‘rechtopstaande persoon’ (een fallussymbool) wordt hij ontmand en probeert hij in de huiskamer van de buurman die een zaal van de VvL is geworden en tegelijk het lichaam van zijn moeder, weg te kruipen ‘om opnieuw geboren te worden en weer in het bezit van mijn penis te komen’. Dan verschijnt Gerard Reve met een manuscript en snijdt hem de pas af: ‘Een boek of een manuscript,’ beweert Morriën in zijn verhaal, ‘is een seksueel symbool voor de vagina. Van het Reve, een moederskind als ik die in de maagd Maria een vervangster voor zijn moeder heeft gevonden, wijst op de vagina die hij in zijn hand houdt, roept het tot een meesterwerk uit en confronteert mij nog eens [...] met het feit van mijn ontmanning. Zelf heeft hij geen vagina nodig. Hij gruwt ervan.’

Voor Morriën is de seksuele omgang met een vrouw het hoogst bereikbare. Het afnemen van zijn penis staat gelijk aan hem doden. Behalve het leven dankt hij aan dit orgaan de lust die hij boven alle denkbare zingevingen stelt, zelfs boven het schrijven. Want schrijven ‘is een gebrekkige herhaling van het overlevingsritueel dat wij met elke erectie, iedere omhelzing en in laatste instantie met elke vorm van plezier in stand houden. Schrijven is niet neuken. Een pen is geen penis’.

De meest sublieme lustbeleving vond Morriën als baby aan de borst van zijn moeder. Deze periode moest hij inwisselen voor zijn kinderjaren, waarin dat contact voorgoed tot het verleden behoorde en hij bovendien tot de grauwe leefregels van het gereformeerde huisgezin was veroordeeld. Op de liefde voor zijn diepgelovige moeder had zijn onvrede echter geen invloed. Die projecteerde hij op zijn vader, van wie het calvinistische regime in huis uitging. Van origine was die hervormd, maar omwille van zijn vrouw was hij tot de veel strengere gereformeerde kerk toegetreden. Ook haatte de kleine Adriaan zijn vader, omdat deze hem na zijn babytijd bij zijn moeder weghield. Er had zich een waar oedipuscomplex ontwikkeld waarover Morriën zijn leven lang, in zijn werk en in interviews, niet uitgesproken raakte. Mythologisering en koketterie zijn daar niet vreemd aan, maar de moederbinding raakt onmiskenbaar de kern van zijn bestaan. Een kind dat zonder vader opgroeide, had in zijn ogen een paradijselijke jeugd. Zo vond hij het een godsgeschenk voor het zoontje van zijn vriendin Elisabeth

Booms, dat de vader kort vóór de geboorte was geëclipseerd en zich de eerste jaren niet meer liet zien. Voor de kinderen van gescheiden vriendinnen, zoals voor die van Heleen, wilde Morriën echter maar al te graag een vader zijn, en dat ging hem ook goed af. De dochtertjes van Bea Vianen waren hem zelfs als hun eigen papa gaan beschouwen.

Toch keek Morriën niet in wrok op zijn jeugd terug. Onvergetelijk was de zorgzaamheid van zijn moeder, een innigheid die hij later in de verhouding tot zijn kinderen had teruggevonden. Toen Alissa en Adrienne het huis uitgingen en zijn broer Jan in 1973 een vroege dood stierf, vervaagde die innigheid. Bij diens geboorte in 1920 was Adriaan bijna acht en beschouwde hij hem geenszins als een rivaal. Als een vader had hij samen met zijn moeder voor Jan gezorgd en heel wat met hem afgesjouwd. Op die manier had hij de intieme band met zijn moeder nog enigszins kunnen consolideren.

Pas op zijn tweeëntwintigste had hij het aangedurfd zijn moeder te zeggen wat hij zo lang had verzwegen. Hij verbleef toen in sanatorium Hellendoorn en liet via de dominee weten niets meer met de kerk te maken willen hebben. Na terugkeer in zijn ouderlijk huis werd over zijn besluit niet meer gesproken. Stilzwijgend respecteerde zijn diepgelovige moeder zijn beslissing, waardoor zijn liefde voor haar zo mogelijk nog groter werd. Maar hun gedachtewerelden lagen onmetelijk ver uit elkaar. Het was alsof die heerlijke babyjaren nooit hadden bestaan.

Behalve op de herinnering aan zijn babytijd fixeerde de jonge Morriën zich op meisjes in wie hij de prille lichamelijke intimiteit met zijn jonge moeder en de moeder van zijn eigen kinderen zocht. Door de economische crisis van de jaren dertig en zijn ziektegeschiedenis waren zijn kansen in de liefde gering. In zijn gedichten over zwangerschap vond hij compensatie voor zijn gemis. Die verzen waren zijn papieren kindertjes, een sublimatie van zijn geslachtsdrift, van zijn 'periodieke zinnelijkheid' zoals hij die zelf noemde.

Pas na de oorlog kreeg hij zijn kinderen, de twee dochters van wie hij als jongen al had gedroomd. Kort vóór de hongerwinter was hij getrouwd met de charmante, acht jaar jongere Guusje Oldenburg, maar buiten zijn huwelijk raakte hij niet uitgekeken op vrouwelijk schoon. Door Alissa en Adrienne kreeg hij zijn jeugd terug. Opnieuw werd hij het verliefde kind dat in het intieme lichamelijk contact met jonge vrouwen de primitieve moederlijke intimiteit en sensualiteit terugvond.

Een moederlijke minnares

In Lotus Schipper beleefde Morriëns moeder een ware opstanding. Barbette, de hond van Annelie en haar dochtertje, is in zijn droom een 'mademoiselle', zoals Lotus, die ten tijde van haar ontmoeting met Morriën in 1956 in Amsterdam Frans studeerde. In een van haar eerste brieven schreef hij haar: 'Ik heb het gevoel alsof jij mijn jeugd restaureert. Je lijkt op mijn moeder, door de kleur van je ogen en door het soort heldere vriendelijkheid dat je voor mij hebt. Het klinkt misschien erg freudiaans en een beetje pathetisch, maar ik ben altijd een beetje op zoek geweest naar mijn moeder van wie ik "alleen maar" heel veel heb gehouden zonder dat ik een contact met haar

heb gehad zoals ik dat had gewenst. Het was een liefde die door omstandigheden, verschil in ontwikkeling en vooral in levensopvatting op alle mogelijke

manieren werd belemmerd. Ik weet dat ik als kleine jongen heel lichamelijk en "incestueus" verliefd op haar was. Toen ik werd geboren, door haar werd gezoogd, gewassen, betast, gekust, in handen gehouden, opgetild, rondgedragen, was zij niet veel ouder dan jij. Met jou zijn die belemmeringen er niet en dat maakt dat ik mij van ons verbond alle heerlijkheden voorstel die ik nooit heb gekend. Ik voel jouw lichaam soms in het mijne. Je staat en ligt in mij.'

Van Lotus wilde hij dolgraag kinderen, maar omdat Alissa en Adrienne nog klein waren, kon hij het niet opbrengen bij hen weg te gaan. Nadat Guusje de verhouding ontdekt had, bleef hij met Lotus omgaan, totdat ze met de germanist Dick Woudenberg trouwde. In 1965 overleed zij op 31-jarige leeftijd aan een hersentumor, dezelfde aandoening die ook Morriëns moeder veel te vroeg de dood had ingejaagd. Lotus liet twee kinderen achter, een jongetje en een meisje, een duo dat in 'Twee blauwe honden' overigens niet wordt genoemd.

Er is voor Morriën geen idealer harmonie denkbaar dan tussen Lotus en zijn moeder. Dat evenwicht herhaalt zich in de lichamelijke vereniging met Lotus, waardoor hij zijn moeder terugvindt en de dood overwint. In zijn bundel met de veelbetekende titel *Moeders en zonen* (1962) staan enkele speciaal voor Lotus geschreven gedichten waarvan 'Opstanding' één van de mooiste is. De eerste strofe:

Ik sta in jou op van de dood
nog bij mijn leven, en mijn leven
na de dood begint terstond
als aandeel in jouw schoot.

Waarom hij voor zijn moeder en Lotus in 'Twee blauwe honden' op de vlucht

Lotus Schipper

is, verklaart hij in dit verhaal als volgt. Hij wil met zijn moeder en Lotus samen zijn in de dood en tegelijk deinst hij daarvoor terug. Hun lichtblauwe kleur associeert hij met de tint 'die een wolkenloze hemel aanneemt wanneer het avond wordt, de kleur

van het gedeelte van de hemel dat van de ondergaande zon is verwijderd. Eerst wordt de lucht daar lichtblauw, daarna donkerblauw en ten slotte zwart. Zonsondergang kan niets anders dan sterven, doodgaan betekenen'. Nu ook zijn jongste broer is gestorven is en zijn zusje zojuist is verdwenen, wachten hem in het ouderlijk huis slechts schimmen uit het dodenrijk. Hij moet dus wel bij de achterbuurman zijn toevlucht zoeken.

In zijn zuiver symbolische verklaring van de droom beschouwt hij de teven als borsten waar hij op jaagt: 'Borsten zijn bij uitstek moederlijke lichaamsdelen. Het verlangen ze te kussen en ermee te spelen vindt zijn oorsprong in

De foto op de omslag van *Moeders & zonen.* Op de foto: Morriën als baby; zijn moeder en zijn zusje Mien

het plezier waarmee wij als zuigeling aan de borst van onze moeder hebben gelegen.'

Morriën wist wat hij wilde, al heel lang. Freuds *Drei Abhandlungen der Sexual-theorie* hadden hem in 1936 de weg gewezen, toen hij daarin las dat we het zuigen van baby's als lustbevrediging moeten begrijpen, en dat de moeder een gedrag tentoonspreidt dat sterk op dat tijdens de coïtus lijkt. Zo wijdt zij het kind in de liefde in, een les die het nooit meer zal vergeten en die het latere seksuele leven zal bepalen.

Depressie

Op 3 september 1974 had Morriën in zijn voorlaatste brief aan Heleen geschreven dat ze het er gelukkig over eens waren geworden dat ze elkaar niet met 'vervelende termen en met psychologie' te lijf moesten gaan, een methode overigens die Morriën in zijn zelfanalyse in 'Twee blauwe honden' niet bepaald vermeden had. 'Ik vind je leuk om te zien', stond er verder in die brief van 3 september. 'Ik vertoon mij graag met je. Ik luister ook graag naar je. Ik heb eens gezegd: als je niet praat verstomt het om je. Maar ik verdraag in mijn tegenwoordige conditie nog niet al te veel conversatie, en zelfs niet een te langdurige aandacht en inspanning voor iemand anders. Ik moet nog veel alleen gaan en ongestoord mijn gang kunnen gaan. Daar komt bij dat het schrijven van mijn boek [*Lasterpraat*] mij nu erg in beslag neemt.'

Eind september 1974 stuurde Morriën 'Twee blauwe honden' naar *Tirade.* Zulk openhartig autobiografisch proza had Geert van Oorschot, eenmansredacteur van dit blad en Morriëns uitgever, al jaren van hem verwacht. Alle aanmoedigingen ten spijt was het daar nu pas van gekomen. Behalve in *Tirade* zou het een plaats in *Lasterpraat* vinden, dat Morriën nu ook af had, beter gezegd: samengesteld uit in tijdschriften gepubliceerd werk, aangevuld met speciaal voor dit prozaboek geschreven herinneringen aan de Parijse prostituee Mademoiselle Alpacca en zijn vriendschap met W.F. Hermans.

Op het achterplat van *Lasterpraat*, uitgegeven door De Bezige Bij, zou een groepsfoto prijken van een naakte Morriën en zijn even naakte dochters. Als dat niet de lang verbeide beststeller zou worden. Ook Van Oorschot had dit boek willen hebben, al had hij meer zin gehad in een uitgebreide versie van 'Twee blauwe honden', liefst een paperback, geschreven in dezelfde verrukkelijk heldere stijl die het verhaal kenmerkte. Eigenlijk was het verhaal niet af, maar omdat het geen intrige heeft, kan dit eigenlijk niet als een tekortkoming worden aangemerkt. Aan Van Oorschots verzoek om 'Twee blauwe honden' tot een novelle of kleine roman uit te werken, kon Morriën niet tegemoetkomen, want kort na de zomer van 1974 stortte hij geestelijk in. Ondanks de gunstige wending die zijn leven had genomen - een nieuwe vriendin, de psychotherapie van Alissa, zijn zelfanalyse en de naderende verschijning van *Lasterpraat* - voelde hij zich steeds neerslachtiger. Hij had in 'Twee blauwe honden' teruggekeken op zijn leven en zag nu een verschrikkelijke leegte. Heleen was een goede vriendin, maar geen minnares die in de plaats van zijn moeder of Lotus kon treden.

In de genoemde brief aan Heleen van 3 september 1974, waarin hij liet weten liever met rust te worden gelaten, kondigde zich deze depressie al aan. De twee brieven die Heleen hem in september en oktober schreef, bleven onbeantwoord. Het corresponderen viel Morriën werkelijk te zwaar. Op een stormachtige herfstdag besefte hij ineens dat zijn tijd op was. Een hevige doodsangst beving hem, zodat het leven een kwelling werd: het ontbijt haalde hij nog net, maar daarna werd hij door paniek overvallen. 'Mijn hart begon te razen en ik zat sidderend in mijn stoel. Voortdurend voelde ik aan mijn pols of mijn hart nog wel sloeg en voortdurend dacht ik dood neer te vallen,' schreef hij in een terugblik zijn toestand. De cardioloog bevond hem in orde en de handreiking van geconsulteerde psychiaters bestond uit het voorschrijven van slaapmiddelen en tranquillizers. Na het ontbijt nam Morriën een ruime dosis librium, waardoor zijn angst wat minderde en hij moed kon vatten om college te geven. In de vaak eenzame uren in de namiddag en 's avonds onderdrukte hij zijn angsten met whisky, al gauw zo'n driekwart fles per dag.

De totale lethargie die op de loer lag, wist hij zich van het lijf te houden door aan het vertaalinstituut en voor het Freudproject te blijven werken. In zijn laatste brief aan Heleen (16 januari, 1975) staat te lezen: 'Colleges met correctie, Anton [een student van het instituut] op donderdag met Camus, Henk [Mulder] op vrijdag met Freud. Ik heb al gekeken hoeveel weken het nog duurt tot de paasvakantie; tien geloof ik. Toch zou ik de colleges niet willen missen, want die dwingen mij tenminste het huis uit te gaan.'

Verder probeerde hij zijn depressie door zelfanalyse in toom te houden. Hij diagnosticeerde haar als een postcalvinistisch syndroom. 'Ik ben in mijn jeugd,' lichtte hij later toe, 'op een verschrikkelijke manier bang gemaakt - voor de dood, voor zondigheid. En de verschrikkelijke straffen die daarbij horen. Door Adam en Eva zijn wij "kinderen des toorns" - dat hoor je in de kerk allemaal uitkramen. Als je je vader elke dag hoort bidden om vergiffenis voor zonden waarvan je je geen voorstelling kunt maken en daar komt eens de erfschuld nog bij, dan heb je een trauma dat zich vroeg of laat openbaart

wanneer je je niet conformeert.'

De angst voor de dood sprak ook zijdelings uit zijn droom in 'Twee blauwe honden'. Door bij de achterbuurman binnen te gaan, ontloopt hij de moordenaar die zich met een mes achter het poortje bij zijn ouderlijk huis schuilhoudt. In zijn jongensjaren doemde deze angstvoorstelling op wanneer hij in de schemering naar huis liep. De navrante sfeer van de vallende avond stond voor hem in het teken van hel en verdoemenis die hem, ondanks zijn onverschilligheid voor het geloof, niet onberoerd lieten. Machteloos en bang was hij voor de duivel en dus voor de vernietiging. Bij het aanbreken van zijn levensavond overmande die jarenlang sluimerende angst hem opnieuw.

Omweg naar de ouderdom

Morriëns depressie zou zo'n tien jaar duren, maar in 1978 was het ergste voorbij. Eindelijk kwam er weer een nieuwe geliefde in zijn leven: de drieëntwintigjarige Janneke Brouwer, een bevallige blonde studente Spaans, met wie Heleen Hildering die zomer in Frankrijk haar vakantie had doorgebracht. Janneke was in een langdurige relatie vastgelopen en droomde van een nieuw, avontuurlijk en vrij leven met een ervaren man. Heleen wees haar de weg naar de Plantage Muidergracht. In de voorbije zwarte jaren had Morriën naar weinig meer verlangd dan naar iemand als Janneke. Ook hij wilde vrij zijn, kortstondige liefdesrelaties met anderen beginnen en tegelijk, samen met 'een vaste vriendin', uit het leven halen wat er nog inzat. Dit althans was zijn 'theorie', want terwijl Janneke om hem heen vlinderde en tot eind 1979 bij hem woonde, leidde hij een nagenoeg monogaam bestaan.

Rond Kerstmis 1979 nam Angelina Reyes haar intrek aan de Plantage Muidergracht. Deze Afro-Amerikaanse,

Portret van Adriaan Morriën door Jenny Jongkind. Gemengde techniek, 1991

afgestudeerd in de literatuurwetenschap, was naar Nederland gekomen om er een goed gesitueerde partner te vinden. Haar literaire eruditie viel Morriën tegen en hij beleefde meer plezier aan de sensuele dansen die zij 's avonds voor hem uitvoerde. Wanneer hij bij het wakker worden haar zwarte haren op het kussen naast zich zag, verlangde hij naar de blondheid van Janneke, een kenmerk van de meeste meisjes die hij nog zou ontmoeten. Op donkere vrouwen was hij altijd zeer belust geweest, maar het samenwonen met hen had nooit lang geduurd. In dit opzicht hadden de Surinaamse vrouwen Amy Hilversum, voor wie hij in 1949 zelfs Guusje en Alissa tijdelijk had weggestuurd, en Bea Vianen hem teleurgesteld.

Toen hij Lotus ontmoette, had het huwelijk met Guusje voor de tweede keer aan een zijden draad gehangen. Het werd gered en gerekt doordat ook zij verhoudingen kreeg. Toen zij uiteindelijk bij John Peereboom terechtkwam, zag het er niet naar uit dat zij ooit nog naar de Plantage Muidergracht zou terugkeren. Maar begin jaren tachtig ging zij er weer wonen en hoewel hun huishoudens gescheiden bleven, namen ze hun bestaan van weleer deels weer op. Zo'n twintig jaar leefden ze ‘apart together’, een periode waarop Henk Romijn Meijer zijn geruchtmakende roman *Oprechter trouw* (2001) baseerde; een verrassend natuurgetrouw portret van Guusje en Adriaan.

In 1982 was Morriën zeventig geworden. Twee jaar eerder was na een lange periode, waarin hij zelfs niet eens meer in tijdschriften had gepubliceerd, bij Van Oorschot *Avond in een tuin* verschenen. In de poëzie had hij weer een mogelijkheid gevonden zich te uiten, en het schrijven van proza ging hem opnieuw goed af. Geen lange verhalen als ‘Twee blauwe honden’, maar ‘stukjes’ zoals hij er veel in de jaren vijftig en zestig in *Het Parool* had gepubliceerd en die hij nu ‘miniaturen’ noemde. Verder ook notities en invallen waarmee hij door de jaren heen enkele delen *Lasterpraat* zou kunnen vullen. Sinds het bereiken van de pensioengerechtigde leeftijd en het opgeven van de Freudvertaling was léven op de eerste plaats gekomen en schrijven op een goede tweede, een van zijn leukste bezigheden. Geregeld verschenen er miniatuur- en gedichtenbundels waarvan hij de inhoud uit recente kranten- en tijdschriftpublicaties haalde, maar ook boeken met ouder en niet eerder gebundeld werk. Zijn ‘pure, witte, blinde angst’ zoals Janneke die had meegemaakt, was voorgoed geweken.

Na Janneke, inmiddels lerares Spaans op Sint-Maarten, leerde hij achtereenvolgens Jenny Jongkind, Annemui Duindam en Hellen Trümper kennen. Zijn vaste vriendinnen verjongden zich, terwijl hij zelf steeds ouder werd; hij kon met gemak hun jeugdige grootvader zijn. Graag was hij grootvader geworden, maar tot zijn spijt hadden zijn dochters hem geen kleinkinderen geschonken. De meeste van deze jonge vrouwen zochten in hem de vader die ze in hun jeugd hadden gemist. Die rol bracht Morriën terug naar zijn eigen gezin, waarin hij het kind van zijn moeder had kunnen zijn.

Van deze verjonging in de ouderdom had hij voor het eerst geproefd in de tijd van zijn relatie met Janneke. In de herfst van 1980 werd hij in de tram aangesproken door een achttienjarig meisje, de dochter van Lotus. Vanaf het eerste moment dat hij haar zag, viel hem de uiterlijke gelijkenis met haar moeder op. Zij stelde zich voor als Kathenka

Woudenberg en zei destijds in *Tirade*, waarop haar vader geabonneerd was, ‘Twee blauwe honden’ te hebben gelezen. Nog dezelfde avond zaten ze in café Scheltema waar Morriën een kwart eeuw eerder wel eens met Lotus had afgesproken. Aan Lotus had Kathenka nauwelijks herinneringen, want haar moeder was overleden toen zij drie jaar oud was. De komende maanden ontmoette Kathenka in de verhalen van Morriën haar moeder en zag zij haar nieuwe, vijftig jaar oudere minnaar steeds jonger en vrolijker worden. Als ze met elkaar sliepen, omhelsde Morriën zowel Lotus als zijn eigen moeder. Die twee stonden op uit de dood, een wonder dat zich tot dan toe slechts op papier had voltrokken.

Deze gelukkige maanden rond 1981 zouden een blauwdruk blijken van Morriëns vitale, twintigjarige ouderdom. In januari 2001 werd hij getroffen door een kleine hersenberoerte, spoedig gevolgd door een volgende. Dat uiteindelijk niet zijn hart, maar zijn hoofd het kwetsbaarst zou zijn, daartoe leek hij door zijn bloedverwantschap met zijn moeder en Lotus voorbestemd. Zijn wereld was tot kort voor zijn negentigste verjaardag versmald tot de eerste verdieping van zijn huis, waar zijn lieve tweeling hem op foto's in de boekenkast aankeek, terwijl Guusje, op de bovenste etage, over hem waakte. Nadat een hersentumor bij hem geconstateerd werd en zijn gezondheid verder taande, kon zij hem niet langer verzorgen.

Morriën verbleef zijn laatste weken op het Groningse platteland bij zijn dochters, in het wooncollectief van Marthe Röling en Henk Jurriaans. Vele moeders omringden hem, onder wie ook Guusje en Hellen Trümper. Had hij de koesterende handen van heel lang geleden teruggevonden in deze laatste, halfbewust doorleefde dagen? Vrijdag 7 juni van dit jaar overleed hij, om 10 over 4 in de middag.

Voor dit artikel is gebruik gemaakt van briefwisselingen, mijn gesprekken met Adriaan Morriën en zijn vriendinnen, kranteninterviews en ‘Twee blauwe honden’ (in: *Lasterpraat*, Amsterdam, De Bezige Bij 1975)

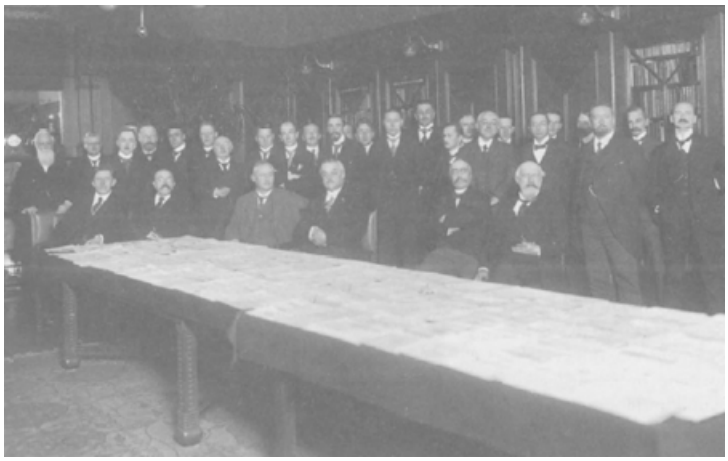
Achtenveertig spraakmakende journalisten
Een persgeschiedenis in portretten
Piet Hagen

Kan men op basis van een serie biografische portretten een profiel van een beroepsgroep schetsen? In zijn boek *Journalisten in Nederland, een persgeschiedenis in portretten, 1850-2000* heeft Piet Hagen een poging gewaagd. Hier bespreekt hij de mogelijkheden en beperkingen van zijn methode.

Er bestaan tal van boeken waarin aan de hand van een serie portretten gepoogd wordt een groter geheel te schetsen. De suggestie is dat het totaalbeeld meer is dan de som der delen: de portrettengalerij moet tevens een beeld geven van een tijdvak, een discipline, een stroming of een beweging.

Een klassiek voorbeeld is *Le Vite de' più eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani* waarin Giorgio Vasari (1511-1574), die zelf ook schilder was, leven en werken schetst van de grote Italiaanse kunstenaars van de Renaissance, van Cimabue en Giotto tot Leonardo da Vinci en Michelangelo. De twintig portretten zijn afzonderlijk te lezen, maar tegelijk is duidelijk dat alle door Vasari beschreven kunstenaars (van wie hij een aantal persoonlijk kende) deel uitmaken van een vernieuwingsbeweging die ruim twee eeuwen omspande. Zij kenden het werk van hun voorgangers, waren elkaars leermeester, compagnon of concurrent, en vormden - door de tijd heen - een artistieke gemeenschap, die tot steeds hogere prestaties werd geïnspireerd.

Zo zijn er boeken met portretten van grote denkers, maatschappijhervormers, letterkundigen, kooplieden of natuurkundigen, die stuk voor stuk een beeld geven van een bepaalde discipline en van de mensen die dat vak uitoefenden. De door verschillende auteurs geschreven bundel *Van Stevin tot Lorentz*, in 1980 verschenen in de Intermediair Bibliotheek die meer portretreeksen opleverde, geeft aan de hand van achttien portretten van Nederlandse wetenschappers een beeld van de ontwikkeling van de natuurwetenschappen in Nederland tussen 1600 en 1900, waarbij Lorentz de logische afsluiting vormt van het tijdperk dat met Stevin begon. Aanzienlijk ambitieuzer is een boek als *Erflaters der beschaving*. Daarin probeerden Jan en Annie Romein het geestesmerk van Nederland vast te leggen aan de hand van een serie portretten van zesendertig personen uit vijf eeuwen, die een bijdrage leverden aan de Nederlandse en Europese beschaving. Hoewel de Romeins zeiden te kiezen voor het eerste echelon, kan men zich toch afvragen of Elisabeth Wolff en



Op 7 december 1917 werd het Persmuseum in de typografische bibliotheek van Lettergieterij 'Amsterdam' feestelijk geopend in aanwezigheid van een keur van journalisten. Belangrijkste aanwezigen waren:
Zittend: D. Kouwenaar, eerste secretaris en oprichter van de Stichting (eerste van links); J.W. Helmer, voorzitter (tweede van links); J.C. Peereboom, penningmeester (vierde van links). Staand: A.Th. Hartkamp, conservator (eerste van links); W.C. van Meurs, bestuurslid en mede-oprichter van de Stichting (derde van links); J.W. Enschedé, tweede secretaris (zesde van links) en C.J. Schotel, de latere secretaris en conservator (negende van links).

Herman Schaepman van hetzelfde kaliber waren als Erasmus en Rembrandt.

Democratisering

Een nieuwe variant van de portrettengalerij dook ter gelegenheid van de laatste eeuwwisseling op. Vooral kranten hadden behoefte om via een serie portretten een beeld te schetsen van de vervliegende eeuw. Daarbij bleek dat het idee van de erflaters aardig gedemocratiseerd was. Ook personen die de Romeins als tweede- en derderangs terzijde geschoven zouden hebben, kwamen nu in aanmerking voor de portretreeksen van Bekende Nederlanders uit de twintigste eeuw.

Al deze reeksen putten uit het veel grotere reservoir beroemdheden wier naam een lemma heeft gekregen in een der algemene of gespecialiseerde biografische woordenboeken. *Het Biografisch Woordenboek van Nederland*, waarvan vijf delen zijn verschenen, bevat nu 1826 lemma's. Ook hier is sprake van democratisering: naast politici, militairen en schrijvers kunnen nu ook voetballers en cabaretiers een plekje krijgen in de eregalerij.

Ook journalisten valt die eer steeds vaker te beurt. Van de 1826 personen die in de tot nu toe verschenen delen voorkomen, heeft naar schatting tien procent ooit als journalist of publicist gewerkt (zie de map 'Portretten' op: *www.dejournalist.nl*, waar men ook een overzicht vindt van biografische geschriften van en over journalisten). Nogal wat journalisten blijken ook op andere terreinen actief te zijn geweest: als politicus of als schrijver. Dat verhoogt hun kans op vermelding in een biografisch woordenboek aanzienlijk. In het *Lexicon van de Nederlandse letterkunde* (1986) komt men 175

namen tegen van grensgangers die zowel op journalistiek als literair terrein actief waren.

Tegen deze achtergrond kan men zich afvragen hoe zinvol een portrettenreeks is van achtenveertig journalisten over een periode van 150 jaar. Wat zal de optelsom van levensbeschrijvingen opleveren voor een beeld van het geheel?

Vierduizend namen

De stroom boeken over de persgeschiedenis is de laatste decennia gestaag gegroeid. Naast een klein aantal pershistorische overzichtswerken en een flink aantal monografieën van afzonderlijke media, verschijnen met een zekere regelmaat ook biografieën van journalisten. Zo werden recent de levens beschreven van de journalisten M. van Blankenstein en Emmy J. Belinfante. Verder zijn er nogal wat levensbeschrijvingen verschenen van personen die niet alleen journalist, maar ook - of primair - politicus waren of schrijver. Men denke aan de recente biografie van Menno ter Braak, die behalve schrijver ook journalist bij *Het Vaderland* was. Zoekend naar een methode om de beroepsgroep van journalisten in historisch perspectief te beschrijven, ben ik jaren geleden begonnen met het verzamelen van biografisch materiaal van en over journalisten. Geleidelijk groeide zo het idee om een 'persgeschiedenis in portretten' te maken. Een gewaagde onderneming, want hoe kan men ooit in een beperkt aantal portretten de verscheidenheid vangen van al die duizenden beroepsbeoefenaren gedurende anderhalve eeuw?

Het geheugen van mijn computer bevat nu zo'n vierduizend namen van schrijvende journalisten, voornamelijk uit de laatste anderhalve eeuw, met relevante gegevens over hun loopbaan en werk. Deze lemma's beslaan soms enkele regels, soms enkele pagina's tekst. Van degenen die ik grondiger heb bestudeerd, zijn de bestanden uiteraard veel langer. Naast dit digitale archief heb ik van ongeveer duizend journalisten een knipselmap. Dat lijkt ouderwets in het internettijdperk, maar ik prijs mij gelukkig dat ik veel originele artikelen in mijn bezit heb. Prints uit databanken kunnen daar niet tegenop.

Op deze wijze groeide in mijn elektronisch geheugen, ordners en boekenkasten een pershistorische verzameling met een sterk accent op de levensloop en het werk van journalisten. Daarnaast verzamelde ik informatie over journalistiek in het algemeen en over de weerslag van historische gebeurtenissen in de geschreven pers. Dat geheel heb ik geprobeerd in één boek samen te brengen.

Over de indeling heb ik lang geaarzeld. Ik had het voorbeeld kunnen volgen van Dennis Griffith, die in *The Encyclopedia of the British Press* (1992) ruim tweeduizend journalisten beschrijft, sommigen in een paar regels, anderen in een paar alinea's. Deze encyclopedie wordt ingeleid met enkele algemene hoofdstukken over de geschiedenis van de Britse pers sinds 1422. Zo'n naslagwerk is buitengewoon overzichtelijk en handig voor iedereen die iets wil opzoeken over kranten en 'the men who made it'. Net als in Nederland horen daar grensgangers bij die zowel in de journalistiek als in de politiek (Winston Churchill) of literatuur (George Bernard Shaw) werkzaam waren. Maar het nadeel van zo'n encyclopedisch werk is dat de journalisten niet echt tot leven komen.

Mijn voornaamste drijfveer om een persgeschiedenis in portretten te maken was te laten zien wat voor mensen de

kranten en weekbladen volschreven (radio en tv komen nauwelijks aan bod). Wat bezielde hen en hoe schreven zij? In de Nederlandse pershistorie is dat aspect onderbelicht. Door karakteristieke citaten in elk hoofdstuk kon ik iets zichtbaar maken van de onderwerpen die hen bezighielden en de stijl die zij hanteerden.

Het was moeilijk om een selectie te maken van journalisten die een afzonderlijk portret verdienden. Ik koos er in totaal achtenveertig, maar mijn groslijst was langer. Zowel vóór als na de verschijning van het boek heb ik vaak moeten uitleggen waarom die of die er niet in stond. Waarom Henk van der Meyden niet? Of Jan Blokker? Naar eer en geweten kon ik antwoorden dat Van der Meyden nummer negenenveertig op mijn groslijst was. Ik had al het nodige materiaal verzameld, maar toen ik besloot dat een boek van zeshonderd pagina's genoeg was, viel hij buiten de boot. Geen ramp, want zijn portret is inmiddels door Rudie Kagie geschreven voor *De Journalist.* Ook Jan Blokker, die de pech had dat ik al acht generatiegenoten uit het derde decennium van de vorige eeuw had geselecteerd, kwam in de herkansing aan bod. Van hem maakte ik, eveneens voor *De Journalist*, een portret ter gelegenheid van zijn vijfenzeventigste verjaardag.

Ik koos voor mensen met een voltooid of op z'n minst redelijk gevorderd oeuvre, met een eigen stijl of aanpak, die model konden staan voor een medium, genre of stroming. Maar er moest ook een zekere spreiding zijn over verschillende periodes en over verschillende typen journalisten. Daardoor vielen soms journalisten af die al wel op de groslijst stonden.

De titel van het portrettendeel is ‘Velerlei pluimage’, omdat ik vooral een beeld wilde geven van de variëteit binnen de beroepsgroep. Volgens sommigen was ik daarbij te ruimhartig. Was Abraham Kuyper wel een echte journalist? Niet in de moderne zin van het woord, maar wel in de ogen van zijn tijdgenoten; hij was oprichter van een krant, schreef duizenden commentaren en was zelfs even voorzitter van de Nederlandse Journalistenkring.

Ook afwijkende opvattingen over journalistieke normen vormden geen beletsel om in de selectie door te dringen. Max Blokzijl, tijdens het interbellum correspondent in Berlijn, kreeg een plaats ondanks zijn verraderlijke rol als ‘volksvoorlichter’ tijdens de Tweede Wereld-oorlog. Oorlogscorrespondent Alfred van Sprang hoorde erbij, ook al is er achteraf kritiek op zijn partijdigheid. Dwarsliggers als Nico Rost en Willem Oltmans droegen bij aan het bonte karakter van mijn verzameling.

Het is dus geen eregalerij geworden, maar meer een staalkaart van talenten, waarbij dat talent alle kanten uit kon gaan: ideologisch bevlogen, bezeten van politiek, literair begaafd, tegendraads - dat maakte niet uit. Ook qua sociale herkomst, opleiding en karakter was er een grote variatie.

Model

In de hoofdstukken die aan de reeks portretten voorafgaan, heb ik een overzicht gegeven per genre (reportage, oorlogsverslaggeving, opinievorming, interview, enzovoort). Zo was het mogelijk de geportretteerden in hun tijd te plaatsen. Ook zijn er afzonderlijke hoofdstukken over Nederlands-Indië, de Tweede Wereldoorlog en

vrouwen in de journalistiek. Speciale aandacht krijgen grensgangers tussen journalistiek en politiek en tussen journalistiek en literatuur. De inleidende

De expositiezaal in het Korenmetershuisje. De eerste expositie aldaar werd op 1 februari 1924 geopend. De foto toont J.G. Götz van der Veth, die A.Th. Hartkamp in 1924 opvolgde als conservator, te midden van het geëxposeerde materiaal.

hoofdstukken worden afgesloten met een groepsportret. Dat is vooral gebaseerd op de kenmerken van de achtenveertig geportretteerden, maar conclusies zijn zoveel mogelijk getoetst aan de grotere groep van zeshonderd journalisten die in het register staan, hetzij omdat zij voorkomen in het algemene overzicht, hetzij vanwege hun connectie met geportretteerden. Daarnaast kon ik de indrukken laten meewegen die ik heb van het hierboven genoemde digitale bestand van vierduizend personen. Ondanks al deze aantallen was mijn methode meer kwalitatief dan kwantitatief. Ik heb mijn selectie van achtenveertig spraakmakende journalisten model laten staan voor een veel grotere en bovendien zeer gevarieerde groep journalisten. Pas toen ik - achteraf - overeenkomsten ontdekte, ben ik me gaan afvragen of die kenmerken ook voorkwamen bij de zeshonderd personen in het register. Die aanpak leidde onder meer tot de volgende conclusies: 1) De sociale herkomst van de geportretteerden was zeer verschillend. Naast kinderen uit hogere sociale milieus zijn er heel wat journalisten afkomstig uit lagere sociale milieus. Vanaf ongeveer 1960 is dat beeld snel veranderd. Tegenwoordig komen journalisten vaker uit hogere sociale milieus.

2) Ook het opleidingsniveau was zeer divers. Sommige toonaangevende journalisten uit het verleden hebben nooit hoger onderwijs gevolgd, sommigen hebben niet eens de middelbare school voltooid. Zij waren autodidact. Dat is omstreeks 1960 veranderd. Niet alleen qua sociale herkomst, maar ook qua opleidingsniveau vormen journalisten een homogenere groep. Parallel aan die ontwikkeling is het inkomen fors gestegen.

3) In grote lijnen volgt de journalistiek de politieke en culturele trends. De portrettenreeks begint met twee conserva-

tieve journalisten. Toen de liberale kranten opkwamen, gingen liberale journalisten de boventoon voeren. In het tijdperk van de verzuiling was een groot deel van de beroepsgroep verzuild. Ook na de verzuiling volgde de meerderheid van de dagbladjournalisten de modes van de dag: eerst was er een maatschappijkritische golf, toen kreeg het 'paarse' denken de overhand en al snel daarna keerde de journalistiek zich ook daar weer van af. En voor de volledigheid: zelfs tijdens de Tweede Wereldoorlog voegde de meerderheid van de journalisten zich in het gareel. Toch laat mijn overzicht ook zien dat individuele journalisten individuele keuzen kunnen maken. Sommigen gingen dwars tegen de tijdgeest in en lieten afwijkende geluiden horen.

4) Er is nogal wat grensverkeer tussen journalistiek en politiek. Sinds 1870 hadden minstens 215 politici - ik schat zes procent van het totaal - in parlement en regering een journalistiek verleden. (In de op 15 mei jongstleden gekozen Tweede Kamer hebben acht van de honderdvijftig leden een journalistieke achtergrond). De verklaring is vermoedelijk dat politici en journalisten worden gerekruteerd uit soortgelijke milieus; beide groepen hebben een belangstelling voor de publieke zaak en tevens een neiging om in de openbaarheid te treden. Dan is het een kleine stap van de ene naar de andere professie.

5) Er is ook vrij veel grensverkeer tussen dag- en weekbladjournalistiek enerzijds en literatuur anderzijds. Journalisten wagen zich aan romans of gedichten, schrijvers fungeren ook als critici. Net als op de 'vierkante kilometer' rond het Binnenhof, kan men zich afvragen welke invloed déze symbiotische relatie heeft. Ook zonder te denken aan handjeklap, bestaat er een cultureel klimaat waarbinnen zowel de journalistiek als de literaire kritiek fungeren.

6) Er is sprake van geleidelijke professionalisering. Kwaliteitskranten worden minder gestuurd vanuit ideologisch verschillende uitgangspunten en meer vanuit gemeenschappelijke professionele criteria. Kranten, en dus ook journalisten, lijken meer op elkaar en concurreren meer op dezelfde markt. Om misverstand te voorkomen: de krant wordt wel professioneler gemaakt, maar dat wil niet zeggen dat er vroeger geen grote talenten waren. Het journalistieke werk van P.A. Daum, Alexander Cohen en vele anderen is nog steeds leesbaar.

7) Een bijzondere ontdekking was dat zesendertig van de achtenveertig geportretteerden op de een of andere manier een internationale en/of multiculturele achtergrond hadden. Ze hadden een buitenlandse vader of moeder, hadden enige tijd in het buitenland gewoond of gewerkt, hadden een buitenlandse echtgenoot. Ik vermoed dat zo'n multiculturele geestelijke bagage de journalistieke kwaliteiten stimuleert.

8) Ik heb het niet aangedurfd om een psychologie van de beroepsgroep te geven. Maar in enkele portretten spreek ik wel terloops over de ijdelheid die veel journalisten eigen is. Je moet, neutraler gezegd, een zekere geldingsdrang hebben om dagelijks voor een krant te kunnen schrijven. Daarnaast lijken journalisten een soort ambivalentie te vertonen: ze komen vriendelijk en beleefd binnen, maar blijken na afloop hun eigen bedoelingen te hebben gehad. Het is een spel van aantrekken en afstoten.

Ik heb me wel eens afgevraagd of een meer statistische benadering van persoons- en loopbaangegevens van grotere aantallen journalisten zou kunnen leiden tot meer inzicht in de beroeps-

groep. Die vraag kwam ook op door het bijna gelijktijdig verschijnen van het promotieonderzoek van Mark Deuze (*Journalists in The Netherlands*, Amsterdam 2002), die zo'n duizend journalisten heeft geënquêteerd. Zonder een oordeel uit te spreken over de kwaliteit van Deuzes proefschrift, constateer ik dat zo'n analyse van persoonskenmerken en opvattingen op één bepaald tijdstip in elk geval geen vergelijkingen in de tijd toestaat. Evenmin valt na te gaan in hoeverre de geventileerde opvattingen het werk van journalisten dekken. Ik ben meer uitgegaan van het principe dat men aan de vruchten de boom kent. Daarom heb ik zoveel mogelijk het eigen werk van journalisten als uitgangspunt genomen.

Ik heb ook wel eens gedacht aan een soort netwerkanalyse waarin de betrekkingen van journalisten onderling en hun verwevenheid met andere sectoren van de maatschappij (politiek, bedrijfsleven, kunst) in kaart worden gebracht; of aan een statistische analyse van de vierduizend journalisten in mijn digitale databankje, naar analogie van het onderzoek naar Franse universiteiten van de socioloog Pierre Bourdieu, die op basis van veel feitenmateriaal een 'homo academicus' construeerde. Misschien zou je zo de 'homo journalisticus' te voorschijn kunnen toveren.

Mozaïek

De inleidingen en portretten bieden samen een driedimensionaal beeld van het leven van journalisten, van de media waarvoor ze werkten en de historische werkelijkheid die zij beschreven. Het voordeel van de biografische opzet is dat men verhalen kan vertellen die telkens weer enkele decennia van de pershistorie beslaan. Doordat die periodes elkaar gedeeltelijk overlappen en doordat in elk portret ook andere, niet geportretteerde journalisten optreden, ontstaat een mozaïek dat kleurrijker is dan een thematische geschiedschrijving. Levensgeschiedenissen lenen zich bovendien beter voor een verhalende stijl en voor een bijna natuurlijke integratie van leven en werk. Door de chronologische volgorde van de portretten ziet de lezer geleidelijk het tijdsbeeld verschuiven. Structuur en samenhang worden door de inleidende hoofdstukken gegeven.

Hoewel ik hierboven een poging heb gewaagd, blijft voorzichtigheid geboden bij het trekken van algemene conclusies. Op onderdelen kan men wel gevolgtrekkingen maken, zoals ten aanzien van sociale afkomst en opleiding, of over aspecten als parlementaire journalistiek, journalistiek in Nederlands-Indië, ontwikkeling van het interview of oorlogsverslaggeving. Maar over de beroepsgroep als geheel valt hooguit te concluderen dat journalisten een buitengewoon gevarieerde beroepsgroep vormen. Gelukkig maar, want dat maakt het vak en de geschiedschrijving ervan juist boeiend.

Piet Hagen, *Journalisten in Nederland, een persgeschiedenis in portretten, 1850-2000* (Amsterdam, De Arbeiderspers 2002)

Liever liefde dan gedichten
Over het ontstaan van de biografie van Hans Lodeizen
Gerard Bes

Zo'n halve eeuw na de dood van Hans Lodeizens verscheen bij uitgeverij Balans een boek van Gerard Bes over leven en werk van de dichter. Dit boek werd in *Biografie Bulletin* 2002/1 besproken. Hoe de biograaf over het beslissende materiaal kwam te beschikken en waardoor zijn aanpak werd bepaald, vertelt hij nu zelf.

Na verschijning in 1969 van *Nagelaten werk*, Lodeizens tweede postume bundeling werden in de kritiek de eerste wegwerpgebaren gedemonstreerd, door dichters die vanzelfsprekend van ná de Vijftigers waren, en die dan ook heel andere poëzie schreven. Dat ging toen nog zo. Ik heb het over J. Bernlef en K. Schippers.

Lodeizens *Verzamelde gedichten* riep in 1996 in iets sterkere mate gemengde reacties op. Recensenten hadden twee redenen om met *Verzamelde gedichten* niet helemaal tevreden te zijn. Sommigen hadden die eeuwig jonggestorven Lodeizen onderhand wel gezien, of ze konden die tobberige adolescent uit Wassenaar eigenlijk al nooit zo zetten.

Het tweede minpunt zou, zo viel in besprekingen te lezen, de samenraping van rijp en groen zijn. Het vele groen deed afbreuk aan het rijpe, waarmee de dichter naam en faam had geoogst. De gemiddelde lezer zou op wetenschappelijke volledigheid niet zitten te wachten. Eind vorig jaar verscheen mijn Lodeizenbiografie *Liever liefde dan gedichten.* Dat boek voegde zich in de lijn van de gemengde ontvangst. Niet iedere criticus toonde zich tevreden over de wijze waarop ik leven en werk van Lodeizen opdiende.

De biografie is in Nederland nog maar zo'n twintig jaar goed bezig. Het paste bij de vorming van een traditie dat biografen zich uitputten in overigens steeds korter wordende inleidingen, verantwoordingen, dankwoorden en epilogen. Uitentreuren legden ze uit hoe ze dachten over de biografie in het algemeen en de hunne in het bijzonder. Míj dunkt dat het genre onderhand dermate op stoot is, dat de biografie *sec* een zekere voorkeur verdient. Daaronder versta ik een verhaal dat zich bepaalt tot de kern van iemands werk, werk verricht in een leven dat van dat werk nooit los staat.

Mijn Lodeizenboek is niet echt, wat ik nu maar even noemen zal, een academische biografie, en daar had ik mijn redenen voor, hoezeer een academische biografie ook de norm lijkt te zijn. Martin Ros zei voor de radio over mijn Lodeizenboek: ‘We hebben de laatste

tijd geleerd dat een biograaf zijn boek in elkaar moet timmeren, er zelf in moet zitten, hij moet ja en nee zeggen.' Hij zag goed dat ik niet zo'n biograaf was, althans niet zo expliciet als sommige critici dat eisen. Ik zal vertellen hoe ik tot mijn aanpak gekomen ben.

Modder

Allereerst vind ik dat iemand als Lodeizen niet opgescheept moet worden met een boek dat voor een besloten club is geschreven. Zo'n boek zou haaks staan op de aard van zijn poëzie. Daar komt bij dat Lodeizen zelf een gezonde afkeer had van het blikvernauwend wetenschappelijke, van het dor academische. Bovendien, het merendeel van Lodeizens liefhebbers, dat gezien de hoge verkoopcijfers van zijn bundels een gemengd gezelschap moet zijn, zit, dunkt mij, niet op een academisch werkstuk over de bewonderde dichter te wachten. Het is natuurlijk ook zo dat een boek enigszins bij de schrijver ervan moet passen en dat die vanzelfsprekend met zijn voor- en afkeuren behept is. Een expliciterende biograaf ben ik niet, om het zacht uit te drukken; de rol van een alwetende verteller vind ik niet passen bij een rapporteur die niet alles weten kan.

Het meest bepalend voor mijn aanpak was echter de aard van het materiaal uit Lodeizens nalatenschap dat ik in de schoot geworpen kreeg.

Vóór de roemruchte jaren zestig bleef, zoals bekend, verreweg de meeste vuile was binnenshuis. De goegemeente speelde dat spelletje met niet aflatende ernst mee. Het leven diende zich grotendeels in schone schijn te voltrekken. Privacy was daarom een gerespecteerd en gewaarborgd goed, een goed dat nu middels aangescherpte wetgeving beschermd moet worden, vaak hoe langer hoe vergeefser. In de Verenigde Staten, die nog steeds stijf staan van religie en aanpalend fatsoen, konden al rond 1900 de *mudrakers* naar hartelust in de modder harken, maar bij ons werden lange tijd geen tegels gelicht, laat staan dat de onderste steen boven kwam. Fijn - om ons slechts tot de *royalty* te beperken - voor een echtpaar als Juliana en Bernhard, waarover in het buitenland meer onthuld werd dan in het binnenland.

Dit impliceert dat een biografie over een vooroorlogse figuur het nodige te onthullen heeft. Zo kon ik aan de hand van Lodeizens privé-notities diens betrekkelijke dubbelleven ontsluiten en daardoor de lezing van zijn poëzie verdiepen. Biografieën helpen leren hoe de al te menselijke waarheid in elkaar zou kunnen steken en hoe daar op den lange duur bij benadering naar te leven.

De toekomstige biograaf van, ik noem maar iemand, Ronald Giphart, is niet te benijden. Giphart is immers (en van mij mag hij) een van de gangbare gevallen van nagenoeg volledige zelfonthulling, in eigen geschrift en in interviews. Wat zal Marita Mathijsen nog voor verrassends over Harry Mulisch te melden hebben? Wat Willem Otterspeer over Willem Frederik Hermans, over wie al alles gezegd en geschreven lijkt? Die biografen zullen het van hun eigen inbreng moeten hebben, zoals een bijzondere stijl, een originele verhaalcompositie en misschien toch nog een opmerkelijke visie op het geheel of onderdelen van het schrijverschap dat zij onder handen hebben. Ik daarentegen kon in niet geringe mate profiteren van Lodeizen zelf, met name zoals hij zich laat kennen in het achtergehouden materiaal, materiaal dat niet voor niets werd geschreven, bewaard en door de erven werd gespaard.

Ik zal u vertellen hoe dat verborgen materiaal geleidelijk in mijn richting kwam.

Patriarch

Geen haar op mijn hoofd dacht in het begin aan een boek als *Liever liefde dan gedichten.* Ik was alleen maar van plan om in de Verenigde Staten vrienden van Lodeizen op te sporen en te ontmoeten. Hij had overzee twee jaar biologie gestudeerd; nou ja, gestudeerd - daar leek het uiteindelijk zelfs niet meer op. Hij had het veel te druk gekregen met reisjes, liefde en literatuur. Ver weg van de ouderlijke controle kwam hij iets meer tot zichzelf, en dan bedoel ik zowel zijn homoseksuele zelf als zijn poëtische zelf - twee zelven die niet los van elkaar te zien zijn. De ingrijpende omslag tot die zelven vond plaats ten tijde van zijn vlucht naar New Orleans, april 1948. Daar kon hij niet langer onder zijn homoseksualiteit uit en daar brak de typische Lodeizen-poëzie door. Het materiaal dat ik in Amerika had vergaard, riep velerlei vragen op en snakte naar uitbreiding. Zijn belangrijkste Amerikaanse vrienden, James, Ray, Seldon en Julio, waren verheugd dat ze eindelijk eens hardop aan hun Hollandse vriend herinneringen konden ophalen. Maar de familie Lodeizen stond niet te trappelen om de opening van zaken te geven waar ik om verlegen zat. Zeker vader Lodeizen, onverbiddelijk patriarch, was een waakhond waar je niet zonder kleerscheuren voorbij kon. Had de Wassenaarse familie iets te verbergen? De dichterlijke loot aan de stam had niet geheel en al willen deugen, althans naar papa's maatstaven, grotendeels de maatstaven van die tijd. Hans immers ambieerde studie noch carrière. Bovendien had het er alle schijn van dat hij homoseksueel was. Daarvan kon de wereld maar beter geen kond worden gedaan.

Na de dood van vader Lodeizen verbeterde het contact tussen mij en de erven: moeder, broer en beide zussen. Toch moest ik na enige tijd concluderen dat mijn materiaal au fond te weinig substantieel was voor een boek. Mijn zicht op de poëzie bleef te veel los van het leven staan, en van de weeromstuit was het omgekeerde eveneens het geval: de lijnen van leven naar werk bleven te schetsmatig. Ik had naar dagboeken gevraagd, maar nee, werd me verzekerd, die waren er nauwelijks - hooguit wat losse aantekeningen die nergens over gingen. Of ik dat geloofde of niet, maakte geen verschil.

Not amused

Jaren negentig. Het werd tijd, vond uitgever Van Oorschot, voor de *Verzamelde gedichten.* Wiljan van den Akker, Mirjam van Hengel en, *mind him*, Redbad Fokkema van de Universiteit Utrecht wilden de klus gaarne klaren, maar zij wilden eerst inzage in de volledige nalatenschap krijgen. Deze werd door de erven Lodeizen vrijgegeven, echter op voorwaarde dat uitsluitend het dichtwerk gebruikt zou worden. Het overige, een ongeordende massa losse aantekeningen en wat dies meer zij, mocht geraadpleegd, maar niet, hoe dan ook, gepubliceerd worden. Dat werd plechtig beloofd.

Ronald Bos vatte het plan op een documentaire film over Lodeizen te maken. Behalve met mij nam hij in Utrecht contact met Redbad Fokkema op. Wat een genereus man was Fokkema, helaas wijlen Fokkema, moeten we zeggen. Zowel Ronald Bos als ik mochten van hem onze neus in de hele nalatenschap steken.

Natuurlijk schond Fokkema willens en wetens de belofte aan de erven. Dat bleek ook uit de publicatie van een uitgebreid Lodeizenartikel van zijn hand in *Maatstaf.* De erven waren op zijn zachtst gezegd *not amused.* Mondelinge beloftes waren niet toereikend gebleken. Fokkema, Ronald Bos en ik moesten nu schríftelijk beloven niet, respectievelijk niet meer uit het persoonlijk materiaal te publiceren. Omdat we geen andere keus hadden, deden we dat.

Ik ben ervan overtuigd dat Fokkema met zijn effectieve charme enerzijds de erven van alles graag wilde beloven, maar anderzijds iedere vorm van literatuuronderzoek niet in de weg wilde staan, wilde helpen zelfs, in ieder geval aanmoedigen. Hij wilde niet het opwerpen van enige barrière op zijn wetenschapsgeweten hebben. Ik geloof dat hij ervan uit ging dat de erven de tijd gegund moest worden aan allerlei vormen van openbaarmaking te wennen. Zijn eigen artikel in *Maatstaf* had in dat gewennigsproces, denk ik, een welbedoelde functie.

Nadat ik een proefhoofdstuk van mijn opus aan de jongere zus van Lodeizen had laten lezen, was zij misschien niet in alle opzichten tevreden, maar in ieder geval maakte zij geen bezwaar tegen mijn vele citaten uit het zogenaamde verboden materiaal.

Ik had nu genoeg stof om mijn boek substantieel te kunnen voltooien. Lodei-zens privé-notities, ongeordend en wisselend van kwaliteit, leenden zich niet voor integrale publicatie - dat vond na ampele weging ook uitgever Van Oorschot. Voor mijn verhaal maakte ik er een ruime keuze uit. Daardoor is mijn boek een vervlechting geworden van drie uiteenlopende bestanddelen.

Het is behalve min of meer journalistieke levensbeschrijving en enige essayistiek, ook een soort bloemlezing van primaire, grotendeels ongepubliceerde, betekenisvolle teksten. Juist díe tekstfragmenten bepaalden mijn positie en visie als biograaf. In die teksten was Lodeizen zelf dusdanig aanwezig dat ik hem verder zo weinig mogelijk voor de voeten moest zien te lopen. Ik ben verantwoordelijk voor de selectie en voor de verbindende teksten, zeg maar de montage, en in die verbindende teksten klinken mijn zienswijzen door.

Door de symbiose van Lodeizens bekende en onbekende schriftuur zijn wij buitenstaanders in de gelegenheid begripvolle insiders te worden lezen wij een levensverhaal dat ook min of meer het onze is, met zijn ups en downs, zijn verwachtingen, vervullingen en, onvermijdelijk, zijn teleurstellingen - doordat het leven nu eenmaal zo is en omdat wij vaak, dom genoeg, nalaten er méér van te maken.

Gerard Bes, *Liever liefde dan gedichten* (Amsterdam, Balans 2001)

De werkkamer van de biograaf
Gé Vaartjes en Top Naeff
Stine Jensen (tekst en foto's)

Gé Vaartjes woont in Boskoop. Hij werkt als leraar Nederlands aan het Haganum Gymnasium in Den Haag, en was jarenlang redacteur van *Biografie Bulletin.* Zijn belangstelling voor de biografie ontstond tijdens zijn middelbare school, toen hij de biografie van Ina Boudier-Bakker door Hans Edinga las. Vaartjes verdiepte zich voor zijn doctoraalscriptie in haar werk; later publiceerde hij diverse biografische artikelen over haar. Bekendheid verwierf hij vooral met zijn biografie over Herman de Man, getiteld *Herman de Man. Een biografie* (1999). Momenteel werkt hij aan een biografie over Top Naeff, die hij in 2003 of 2004 verwacht af te ronden, en waarop hij tevens hoopt te promoveren aan de Universiteit van Leiden. Daarnaast verzamelt hij materiaal voor zijn biografie van Godfried Bomans, die hij na de afronding van de biografie van Top Naeff gaat schrijven. De werkkamer van een biograaf is interessant, meent Vaartjes, maar nog boeiender zijn foto's van de werkkamer van de gebiografeerde. Deze kunnen volgens Vaartjes een waardevolle bron van informatie voor de biograaf zijn.

Foto 1: De porseleinkast van Ina Boudier-Bakker

‘Ik ben gecharmeerd van voorwerpen waar bijzondere verhalen aan vast zitten. Voorwerpen dragen een geschiedenis met zich mee, een verhaal, waardoor je de mensen die ermee verbonden zijn, kunt oproepen. Dankzij voorwerpen blijven verhalen over de mensen die ermee verbonden zijn ook in leven. Ik heb veel spullen van Ina Boudier-Bakker in huis. Ook voor haar waren voorwerpen bijzonder. Zij noemde ze ‘dingen met een gezicht’. Ik kreeg veel van haar spullen, van fotoboeken tot meubels, via haar verzorgster en gezelschapsdame. Al het porselein in deze kast is van haar

geweest. Rechts, op het tafeltje, staat een tinnen koffiepotje, suikerpotje en een melkkannetje. Die kreeg ze bij haar huwelijk in 1902. Onder op de stapel boeken ligt haar bijbel.'

Foto 2: Herman de Man en cognac speciaal

'De Man was oprichter van *Rynbendes Blijmoedig Maandblad.* Hij was door de jeneverfirma Rynbende benaderd om een pleidooi voor drank, en dus de firma te houden, een taak die hij met genoegen vervulde. In 1927 was Rynbende bang dat de drooglegging zoals die in Amerika was opgelegd, ook in Nederland zou worden ingevoerd. De Man nodigde prominente schrijvers en dichters, onder wie Marsman en Van Duinkerken, uit om enthousiaste stukken over drank te schrijven. Ik vond een klein flesje Cognac Speciaal op een rommelmarkt. Achter het tinnen koffiekannetje (zie foto hierboven) zijn ook twee bijzondere flessen van Rynbende te zien, een jeneverfles en een curieus meerdere-likeuren in één flesje.'

Foto 3: De boekenkast

'Deze boekenkast bestaat uit drie delen:

Herman de Man, Ina Boudier-Bakker en Top Naeff. Links hangt een spiegel. Deze spiegel was een cadeau van Boudier-Bakkers echtgenoot. Hij heeft hem speciaal voor haar laten maken toen haar roman *Het Spiegeltje* in 1917 verscheen. Op de spiegel staat “Het Spiegeltje” gegraveerd. Een ander bijzonder cadeau staat in het Letterkundig Museum. Als sinterklaas-surprise maakte Boudier-Bakkers' echtgenoot een reusachtige uitvoering van het omslag van haar boek *De klop op de deur* uit 1930.’

Foto 4: De fototafel

‘Er staan niet alleen foto's van mijn familie op dit kastje, maar ook van Ina Boudier-Bakker, Hans Edinga, Top Naeff en Herman De Man. Ik ben zo vertrouwd met hen, dat ik ze eigenlijk een beetje als mijn familie beschouw. De Jugendstil klapstoel is van Boudier-Bakker geweest. Hierop zat ze een nacht lang bij het sterfbed van haar moeder te waken.’

Foto 5: De tabaksdoos van Van Deijssel en de pijp van Godfried Bomans

‘Deze tabaksdoos was van Lodewijk van Deijssel, die hem later cadeau gaf aan Bomans, die er zijn pijp in bewaarde. Bomans hield van het goede leven: hij rookte veel pijp en at graag. In zijn boeken komen veel rokende en etende mensen voor. Tante Pollewop heeft bijvoorbeeld altijd sandwiches bij zich. Roken en eten associeerde Bomans met gezelligheid. De weduwe Bomans schonk de pijp aan haar zaakwaarnemer, die een tentoonstelling over Bomans in het Letterkundig Museum voorbereidde, overigens nog tot september te bezichtigen. Omdat er geen plaats meer was, kreeg ik hem in bruikleen.’

De werkkamer van Top Naeff

Foto 6: Een werkkamer in de tuin

‘Naeff had een eigen werkkamer, maar omdat haar echtgenoot, huisarts, veelmensen thuis ontving en het voortdurende bellen haar stoorde, liet ze het kolenhok in de tuin verbouwen tot haar werkkamer. Daar schreef ze *Voor de poort* (1912). Ik ben nog in dat huisje geweest, maar nu is het een fietsenschuurtje. Het was in haar tijd bijzonder om als vrouw twee eigen werkkamers te hebben, maar zij vond het vanzelfsprekend om haar leven in dienst van de literatuur te stellen. We kennen Naeff vooral van het meisjesboek *School-idyllen* (1900). *School-idyllen* was een vernieuwend boek, niet alleen omdat er veel humor en ironie in zat, maar ook omdat de personages niet modelmatig waren, en de toon niet moraliserend was. Minder bekend is dat Naeff een toonaangevend toneelcriticus was en vijftien jaar lang toneelrecensies voor *De Groene Amsterdammer* schreef. Ze kwam in 1907 in contact met de regisseur en acteur Willem Royards op wie ze verliefd werd. Toch bleef ze bij haar man, met wie ze een verstandshuwelijk had. Deze beslissing moet haar tragiek zijn geweest, en in haar werk vinden we sporen hiervan terug: veel driehoeksverhoudingen en huwelijken die niet kloppen.’

Foto 7: ter gelegenheid van de 70ste verjaardag van Top Naeff

‘Niet alleen de materiële omstandigheden van de werkkamer geven veel prijs over de gebiografeerde. Voor een biograaf is het bijvoorbeeld ook belangrijk om de stem te horen van degene over wie je schrijft. Van Godfried Bomans zijn vele opnames bewaard, maar van Top Naeff nauwelijks. Ik heb wel een

interview met haar gevonden, in een radioprogramma. De ironie waarmee ze sprak, alsof ze de interviewer niet helemaal serieus nam, trof me. Later zag ik ook bij toeval bewegende beelden van Naeff. Ik bekeek een band over de begrafenis van Lodewijk van Deijssel, en daar was ze! In de stoet van rouwende mensen. Hoe iemand loopt, geeft ook veel prijs.'

Foto 8: Top Naeff in haar werkkamer te Dordrecht

'De werkkamer is nauwelijks te onderscheiden van een huiskamer of een salon. Toch is dit wel degelijk een aparte werkkamer. Je kunt zien dat ze er ook gasten ontving: de theekopjes staan klaar. Naeff woonde en werkte in Dordrecht. In Nederland zijn er vele Top Naeff-straten en pleinen, maar niet in Dordrecht! Daar wil de gemeente wat aan gaan doen.'

Het leven als middel tot kennis
Biografieën van Nietzsches denken
Paul van Tongeren

Een biografie van Friedrich Nietzsche (1844-1900) schrijven lijkt een moeilijke, zo niet onmogelijke opgave. Leven en denken waren bij hem onlosmakelijk met elkaar verbonden: *Een biografie van zijn denken* is dan ook de passende ondertitel van het boek dat Rüdiger Safranski over Nietzsche heeft geschreven. Twee fotoboeken illustreren dit leven, dat verteerd werd door een passie voor het denken.

In het vierde boek van *Die fröhliche Wissenschaft* (FW) staat een tekst die ons - als het om de verbinding van leven en denken bij Nietzsche gaat - onmiddellijk *in medias res* brengt. De tekst is getiteld *In media vita* en luidt als volgt:

- *Nee! Het leven heeft mij niet teleurgesteld! Van jaar tot jaar vind ik het veeleer meer waar, meer begerenswaardig en geheimzinniger, - sinds die dag, waarop de grote bevrijder zich over mij boog, die gedachte dat het leven een experiment van de kenner mocht zijn, niet een noodlot, geen bedriegerij! - En de kennis zelf: voor anderen is ze misschien iets anders, bijvoorbeeld een rustbed, of een weg naar een rustbed, of een conversatie, of een lediggang, - voor mij is zij een wereld van gevaren en overwinningen, een wereld waarin ook de heroïsche gevoelens hun dansvloeren en speelplaatsen hebben. 'Het leven een instrument van de kennis' - met deze fundamentele these in het hart, kun je niet slechts dapper, maar zelfs vrolijk leven en vrolijk lachen! En zou je überhaupt goed kunnen leren lachen en leven, als je geen verstand zou hebben van oorlog en overwinning?* (FW 324)

Das Leben ein Mittel der Erkenntniss - dat schrijft de denker die in vele teksten probeert te laten zien dat de kennis, als alle bewustzijnsactiviteit, een onvermijdelijk instrument in dienst van het leven is. Is dat een van die tegenspraken die volgens sommigen het werk van Nietzsche kenmerken?

Kennen en leven, leven en kennen

Sommigen beschouwen kennis als 'een rustbed, of een weg naar een rustbed', anderen als een aangenaam tijdverdrijf, aldus Nietzsche. Fundamenteel getuigen deze houdingen volgens hem van een leven dat lijdt aan onrust, beweging en verandering en ook aan de onzekerheid die dat alles met zich meebrengt.

Hiertegenover stelt hij de kennis die hij aanduidt als 'een wereld van gevaren en overwinningen, een wereld waarin ook de heroïsche gevoelens hun dansvloeren en speelplaatsen hebben'. Die opvatting getuigt van een andere wijze en kwali-

teit van leven. Volgens bovenstaand citaat is dat een leven zoals dat past bij een dappere maar vrolijke krijgsman, die verstand heeft van oorlog en overwinning. Wat voor soort leven is dat? Waar draait het in zo'n leven om? Boven de derde verhandeling van *Zur Genealogie der Moral* (GM) plaatst Nietzsche een citaat uit zijn *Zarathus-tra*:

Onbekommerd, spottend, gewelddadig - zo wil de wijsheid ons: zij is een vrouw, ze houdt altijd alleen maar van een krijgsman.
Aldus sprak Zarathustra.
(GM III)

De krijgsman is degene die zich aan niets vastklampt, maar alles - ook het eigen leven - in de waagschaal stelt. Daarom kan hij spotten met alle heilige huisjes, en wordt hij door God noch gebod geremd. Hij is gewelddadig, omdat hij weet dat alleen de sterkste wint. Wie dat niet uit ervaring weet (wie niet *Krieg und Sieg*, maar slechts de *Krieg* kent), is een verliezer en doet niet meer mee.

Maar heeft een soldaat niet juist een dogma nodig? Strijdt hij niet voor God, of voor 'koningin en vaderland'? Moet hij niet van iets 'heilig' overtuigd zijn, om zijn leven op het spel te kunnen zetten? In dienst waarvan strijdt de Nietzscheaanse denker? Blijkens het geciteerde motto: voor de wijsheid, - die een vrouw is. Hij handelt uit liefde, misschien wel uit totale verliefdheid. Ons eerste citaat was afkomstig uit *Die fröhliche Wissenschaft.* De titel van dat boek verwijst naar de Provençaalse troubadours, die verstand hadden van de hoofse liefde: de liefde waardoor een ridder zich geheel en al overlevert aan de wensen van een aanbeden dame.

Aan wie was Nietzsche dan wel verslingerd? Volgens het motto aan Vrouwe Wijsheid. Maar raken we nu niet in een cirkel? Het leven dat zich in dienst van de wijsheid stelt, dat zich door de wijsheid, door het denken en het kennen laat gebruiken; het leven dat middel tot kennis, instrument van de kennis wil zijn - dat is het leven dat uit deze vorm van kennen spreekt. Dat leven bedient zich van deze vorm van kennen om zichzelf te voltrekken. Het leven in dienst van de kennis brengt kennis in dienst van het leven voort.

Een cirkel dus, maar geen vicieuze herhaling van wat we al wisten. Dit leven beveiligt zich niet tegen gevaarlijke of bedreigende vormen van kennis: in het denken in dienst van een leven dat aan de kennis is gewijd, is alles geoorloofd, moet alles geprobeerd worden. Geen moratoria die de gang van het kennen uit een of andere bezorgdheid stilleggen, geen politieke correctheid in dienst van vreedzame verhoudingen in een samenleving, geen veilige vanzelfsprekendheden worden hier geaccepteerd. Het kennen kent geen grenzen. Nietzsche houdt van de vergelijking met Columbus, die de algemeen aanvaarde grens van de tot dan toe gekende wereld niet erkende. Maar deze grenzeloosheid en bijbehorende onvervaardheid betekenen niet dat dit kennen het leven veronachtzaamt en opoffert, of dat deze denker vergeet te leven. Integendeel: ze wordt hartstochtelijk gezocht, in praktijk gebracht en genoten als het leven zelf.

Biografie van een denken

Zo zag Nietzsche zijn leven. Of tenminste: zo wilde hij het zien, en zo wilde hij dat het was. Hoe zou je een dergelijk leven kunnen beschrijven zonder je te laten meevoeren op het pad van het *kennen*, het denken waarin dat

Friedrich Nietzsche op zestienjarige leeftijd, 1862

leven zich voltrok? Hoe zou je een dergelijk *denken*, een dergelijke filosofie kunnen presenteren, zonder haar te beleven en te plaatsen in het leven waarin zij zich belichaamde? Misschien heeft Rüdiger Safranski iets dergelijks gedacht toen hij zijn boek over Nietzsche de schitterende en zeer gepaste ondertitel gaf: *Biographie seines Denkens*.

Maar hoe doe je dat: schrijven over hoe een leven denkt en hoe een denken leeft? Het antwoord op die vraag vinden we niet in Safranski's boek. Het boek dat hij schreef is eigenlijk gewoon een chronologische presentatie van Nietzsches denken, hier en daar ingelijst of onderbroken door een passage uit zijn leven.

Overigens: zo gewoon is dat niet. Het valt namelijk helemaal niet mee dit denken samenvattend te presenteren. In het begin en aan het eind van zijn leven heeft Nietzsche weliswaar enkele traktaatachtige teksten geschreven, waarin een duidelijk thema en een argumentatielijn is te vinden. Maar zijn meeste werk is aforistisch. Naast de zes banden met zijn grotendeels aforistische werken, bestaan er nog zeven dikke banden met een nalatenschap die - uiteraard - nog veel fragmentarischer is.

Wandelboeken

Vanaf 1879 - vijfendertig jaar oud en met duurzaam ziekteverlof van zijn baan als hoogleraar klassieke filologie in Basel - trekt Nietzsche als statenloze 'nieuwe' of 'toekomstige Europeaan', zoals hij het uitdrukt, zonder vaste woon- of verblijfplaats rond. Hij zoekt steeds de streken op waar het klimaat het meest gunstig lijkt voor zijn zwakke gestel, en woont op kleine pensionkamertjes afwisselend in Zwitserland (Sils Maria) en Italië (Venetië, Genua, Rome, Napels en Nice, dat toen Nizza heette en tot Italië behoorde). Hij heeft geen eigen bibliotheek tot zijn beschikking, laat zich weliswaar regelmatig boeken toesturen, maar leeft niet tussen boekenkasten. Zijn dagen bestaan voor een groot deel uit wandelingen, tijdens welke hij kleine notities maakt. Die aantekeningen werkt hij later uit tot korte teksten: aforismen in meer of minder strikte zin van het woord, teksten die veel te raden laten, die vaak meerzinnig zijn, die eerder de lezer zelf tot denken aanzetten dan dat ze een theorie van de auteur presenteren.

Regelmatig verzamelt hij deze aantekeningen in boeken die hij wel aanduidt

als ‘wandelboeken’: dat zijn boeken die evenmin aan een stuk door gelezen kunnen worden als ze aan een stuk geschreven zijn. Ze vormen een verzameling gedachten over uiteenlopende onderwerpen, steeds geformuleerd in korte teksten, variërend van enkele regels tot enkele pagina's. Je vindt er gedachten over de wetenschap, over bepaalde wetenschappen, over de filosofie of over sommige filosofen; over wetenschappelijke principes en filosofische stellingen, en over het menselijk bewustzijn en de taal waarin dat zich uitdrukt, maar ook over liefde en vriendschap, over mannen en vrouwen en kinderen, over de mode, over eenzaamheid, en over het sociale leven; er zijn teksten over politiek, over staatslieden, over politieke en maatschappelijke ontwikkelingen in Europa, over de democratische instellingen en over het arbeidersvraagstuk; over God en godsdienst, over de verschillende wereldgodsdiensten, over predikanten en theologen, over heiligen en pausen, over ongelovigen en atheïsten, over de moraal, over ascetische praktijken, over de deugd in het algemeen en sommige deugden in het bijzonder, over opoffering en medelijden, over liefde en haat; over kunst en kunstenaars en kunstwerken, en over nog veel en veel meer. Hoewel er enige orde in de verzameling van teksten per hoofdstuk zit, blijft de lezer gedwongen steeds grote stappen te nemen, of van het ene onderwerp naar het andere te springen.

De meeste boeken van Nietzsche gaan dus niet over een onderwerp, maar over ongeveer alles. Ze geven van al die onderwerpen geen volledige bespreking, maar slechts een scherpe observatie of een verrassende kijk, puntig en vaak raadselachtig geformuleerd. Dat maakt het lezen ervan tot een bijzondere opgave. Je moet enerzijds voorkomen dat je de boeken beschouwt als kaartenbakken waarin je naar willekeur zelf kan ordenen en selecteren. Anderzijds moet je recht doen aan het veelzinnige en veelsoortige karakter van de teksten. Nietzsche dwingt zijn lezer bijna tot opvolging van zijn eis: zijn boeken kunnen alleen maar *langzaam* (*lento*) gelezen worden, zodat er ruimte ontstaat voor eigen bijgedachten en betekenisvolle associaties, en ook tijd voor herlezing en herdenking. De lezer wordt gestimuleerd om ‘het lezen als kunst te beoefenen’ en dat vereist onder meer, aldus Nietzsche, dat je iets leert ‘waarvoor je bijna tot koe moet worden en in ieder geval geen moderne mens moet zijn: herkauwen’ (*Zur Genealogie der Moral*, Vorrede 8).

Safranski

In een samenvattende presentatie verdwijnt uiteraard veel van een dergelijke schriftuur. Safranski volgt de chronologie van Nietzsches leven en wijdt steeds een hoofdstuk aan een of enkele van diens teksten. Van die teksten haalt hij steeds een paar thema's naar voren, zonder de - bij voorbaat vergeefse - poging te doen om alles samen te vatten. Hij schenkt aandacht aan belangrijke gebeurtenissen uit Nietzsches leven die in zijn denken doorwerken, aan boeken die Nietzsche leest en auteurs die hem beïnvloeden, aan plannen die de denker maakt - en dat alles in een onvermijdelijk onvolledige, maar niet ongelukkige selectie. Binnen die selectie zijn een paar zaken opmerkelijk. Ik noemde al de ruime aandacht voor de jeugdgeschriften. In zijn verslag van de verhouding tussen Nietzsche en Wagner zet Safranski de kunstopvatting van de laatste uiteen, en maakt hij de religievervangende pretenties ervan

Hotel Alpenclub, tegenwoordig Hotel Maderanertal. Het linkergebouw was een van Nietzsches verblijfplaatsen.

duidelijk. Onder de auteurs die Nietzsche beïnvloedde, neemt volgens Safranski Max Stirner een belangrijke plaats in. Terecht wijdt hij aandacht aan de belangrijke notie *Einverleibung*, in het Nederlands volgens mij ten onrechte vertaald met ‘inlijving’, een woord waaruit de verwijzing naar het lichaam veel verder lijkt weggesleten dan in het Duitse woord.

Minder gelukkig lijkt me Safranski's these dat Nietzsche pleit voor een ‘tweekamerstelsel van de cultuur’ waarin wetenschap en hartstocht elkaar in balans houden. Het is waarschijnlijk Safranski zelf die wat meer evenwicht had gewild dan Nietzsche hem vermag te bieden. Ook zijn interpretatie van Nietzsches fundamentele these van de werkelijkheid als wil tot macht, heeft hij mijns inziens niet goed begrepen. Het strijdkarakter van de werkelijkheid wordt te weinig uitgewerkt, zodat de wil tot macht bij Safranski toch weer als een *causaal prima* verschijnt. Bij de uitleg van de gedachte van de *Übermensch* wordt terecht op biologistische associaties gewezen, evenals op het feit dat Nietzsche daarvan afstand neemt. Te weinig echter maakt Safranski duidelijk dat Nietzsche met deze gedachte het domein van de mens en het menselijke zelf overschrijdt. Hij waagt zich aan de gedachte dat het - ook na de dood van God - niet allemaal om de mens draait. Zijn duiding van het andere trefwoord uit Nietzsches denken, de ‘eeuwige terugkeer van hetzelfde’, is echter wel heel sterk, met name door de aandacht die hij geeft aan Nietzsches pogingen om het als een fysische theorie te presenteren.

Safranski slaagt er over het algemeen wonderwel in het veelsoortige en veelzinnige karakter van Nietzsches denken te bewaren, en toch een eenheid in zijn

eigen boek aan te brengen. Dat doet hij onder meer door één thema steeds te laten terugkomen. Dat is in dit geval niet alleen een literaire vondst, maar ook in filosofisch-interpretatief opzicht een goede greep, die laat zien dat we de publicist Safranski ook wetenschappelijk serieus moeten nemen. Die rode lijn wordt gevormd door de thematiek van het *Ungeheure*, of met de schitterende vertaalvondst van Mark Wildschut: het immense. Het woord komt weliswaar niet veel voor bij Nietzsche, maar Safranski heeft goed gezien dat de gedachte en vooral het gevoel dat zich erin uitdrukt (inderdaad: gedachte èn gevoel, denken en leven), een bepalende rol spelen. Het woord verwijst naar de tegelijk huiveringwekkende en verleidelijk aantrekkende werking van iets dat door het denken vermoed en in het leven gevoeld wordt, zonder dat het geheel begrepen, geïdentificeerd of onschadelijk gemaakt kan worden. De afgrondelijkheid van een wereld zonder God, de onbegrensde mogelijkheid van het denken zonder waarheid, de geniale interpretaties (ficties) van grote denkers die de wereld veroveren; de dionysische onrust onder een geordende werkelijkheid, de muziek die je vervoert, maar ook de krachten van het eigen leven met zijn lijden en zijn verrukkingen - dat zijn allemaal gedaantes van het immense. Safranski laat zien dat de ervaring daarvan Nietzsches denken sterk en voortdurend doortrekt.

Met bloed schrijven

Wie over Immanuel Kant schrijft, doet dat al gauw leesbaarder dan Kant zelf, en dat geldt voor veel filosofen. Maar het is het lot van auteurs die over Nietzsche schrijven, dat ze zelden of nooit in de buurt komen van diens stijl en taalmeesterschap. Dat wreekt zich ook bij Safranski, hoewel hij beter schrijft dan veel van zijn collega's. Het sterkst is dat merkbaar als hij het heeft over het aforistische denken waarin Nietzsche het meest zijn eigen schrijf- en denkvorm vindt. Dat wreekt zich bij Safranski extra sterk, omdat de pretentie van de ondertitel van zijn boek iets anders doet verwachten.

Het eerder geciteerde motto boven de derde verhandeling van Zur Genealogie der Moral stamt uit het hoofdstuk ‘Over lezen en schrijven’ uit Nietzsches *Also sprach Zarathustra.* Niet alleen denken en leven zijn onlosmakelijk verbonden, hetzelfde geldt voor denken en schrijven of lezen. Voor veel andere filosofen gaat het slechts om de inhoud; zij veronachtzamen de vorm waarin die wordt gegoten. Nietzsche is ook in dit opzicht het tegendeel van een dualist. De tekst is het lichaam van de gedachte, en die twee kunnen op geen enkele manier van elkaar gescheiden worden. Zelfs het onderscheid in afzonderlijke woorden is eigenlijk al een misleiding. Daarom is het niet vreemd dat de eisen die de wijsheid blijkbaar stelt aan wie haar mogen benaderen (‘moedig, onbekommerd, spottend, gewelddadig’), te vinden zijn in een tekst over lezen en schrijven. Daarom weten we wat we daar kunnen verwachten:

Van alles wat geschreven wordt, houd ik slechts van dat wat iemand met zijn bloed schrijft. Schrijf met bloed: en je zult ervaren dat bloed geest is.

Het is niet gemakkelijk om vreemd bloed te verstaan: ik haat de lezende luiaards.
[...]

Wie in bloed en spreuken schrijft, die wil niet gelezen, maar van buiten geleerd worden.

(*Also sprach Zarathustra I*, 'Vom Lesen und Schreiben')

Van dien aard is niet alles wat Nietzsche geschreven heeft, maar iets van de hartstocht en het leven van dit denken vind je wel in alles wat hij schrijft. Dat kun je niet zeggen van wat over hem geschreven wordt - zelfs in een boek als dat van Safranski, ook al wordt Nietzsche zelf daarin veel geciteerd. Juist bij Nietzsche is dit niet alleen een kwestie van vorm, maar ook van inhoud. Daarom kun je nog steeds niet beter met Nietzsche kennismaken dan via zijn teksten.

Plaatjes en brieven

Zowel voor wie de denker eerst op andere wijze wil leren kennen, als voor wie na lezing van zijn teksten hem ook nog op andere manier wil ontmoeten, zijn er recentelijk een paar prachtige boeken uitgekomen. Boeken met veel foto's en met teksten die voor een groot deel bestaan uit fragmenten van Nietzsches geschriften en vooral van zijn brieven. Want behalve traktaten en aforismen heeft Nietzsche ook veel brieven geschreven. Voor een denker die geen studeerkamergeleerde is, die veel reist, die eenzaam leeft en contacten met anderen vooral per post laat gaan, zijn die brieven meer dan bijzaak - zeker wanneer die denker zichzelf, het eigen leven, een experiment voor zijn denken laat zijn.

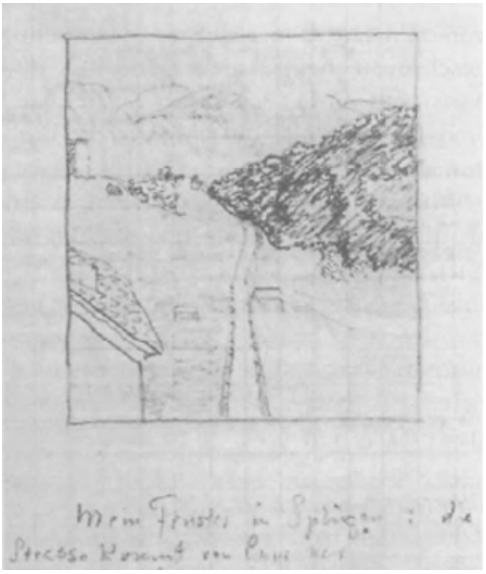
David Krell en Donald Bates stelden een boek samen waarin de landschappen van Nietzsches leven in foto's worden getoond, deels uit Nietzsches eigen tijd, deels in prachtige zelfgemaakte opnames. Voor een deel laten die voor sommigen bekende plaatsen zien: waar Nietzsche werd geboren, waar hij werkte en waar hij verbleef. Daarnaast bevat het boek mooie opnames van de landschappen waarin Nietzsche zich ophield en waarvan hij hield. Er zijn veel berglandschappen en uitzichten over zeeën en meren afgebeeld: zijn bergen en zeeën niet krachtige representaties van het immense?

De foto's zijn voorzien van een commentaar van David Krell, en van talrijke fragmenten uit Nietzsches eigen teksten: vooral uit zijn brieven, maar ook uit boeken, autobiografische schetsen en nagelaten aantekeningen. Een voorbeeld: naast een foto die vanuit Ruta de Golf van Genua in het licht van een ondergaande zon toont, staat de volgende tekst uit *Die fröhliche Wissenschaft*:

Wij hebben het land verlaten en zijn scheep gegaan! We hebben de bruggen achter ons - sterker, we hebben het land achter ons afgebroken! Welaan scheepje, pas op jezelf. Naast je ligt de oceaan; weliswaar brult die niet altijd en ligt hij soms als zijde en goud en mooie dromen. Maar er zullen uren komen, waarin je zult zien dat hij oneindig is, en dat er niets verschrikkelijkers is dan oneindigheid. Oh, die arme vogel, die zich vrij voelde maar nu tegen de wanden van deze kooi stoot! Wee jou, wanneer heimwee naar het land je overvalt, alsof daar meer vrijheid zou zijn, - en er is geen 'land' meer!

Kroniek in tekst en beeld

Minder lyrisch, maar niet minder persoonlijk is de schitterende kroniek in tekst en beeld die Raymond Benders in samenwerking met de Stiftung Weimarer Klassik samenstelde. Het boek is opgebouwd als een kalender, die bij elke mogelijke dag informatie geeft over Nietzsches leven. In de eerste jaren is dat uiteraard nog weinig, maar vanaf 1850 wordt het steeds meer, en vanaf 1860 wordt Nietzsches leven bijna van dag tot dag gedocumenteerd. Vrijwel alle gebeurtenissen in zijn leven worden vermeld, veelal via citaten uit brieven



‘Mit der Postkutsche auf den Splügen. Montag, 30. September.
Morgens um 4 stand ich auf, nach 5 ging die Post.
Vorher mußten wir in einem übelriechenden
Wartezimmer sitzen, unter Graubündner und Tessiner Bauern: überhaupt ist um diese frühe Stunde der Mensch ein widerwärtiges Geschöpf.
Die Abfahrt erlöste mich: denn ich hatte mich mit dem Conducteur verständigt, daß ich seinen Sitz, hoch auf dem Wagen einnehmen kontte. Da war ich allein: es wurde die schönste Postfahrt, die ich je erlebt habe. Ich schreibe nichts von den ungeheuren Großartigkeiten der Via Mala: mir ist es als ob ich die Schweiz nicht gekannt habe. Das ist meine Natur, und als wir in die Nähe des Splügen kamen, überkam mich der Wunsch, hier zu bleiben. Ich fand ein gutes Hôtel und ein rührend einfaches Zimmerchen. Doch läuft ein Balkon an ihm vorbei, mit schönster Aussicht.’
(KSB, 4, Nr. 257, p. 55)
Tekening van Nietzsche: zijn uitzicht in Splügen, 1872

van Nietzsche zelf, soms uit brieven of dagboeken van tijdgenoten die hem kenden, en voorts uit bestaande biografieën. Zijn reizen, zijn ontmoetingen met meer of minder bekende figuren, de boeken die hij bestelde bij uitgevers of bij de bibliotheek, alles wordt gedocumenteerd in geschrift en - wat bijzonder is - veelal ook in beeld: het boek biedt honderden foto's van Nietzsche en de mensen die hij ontmoette, van de titelpagina's van zijn boeken, van zijn eigen tekeningen, maar ook van de plaatsen die hij bezocht; van trein-tijdtabellen die hij moet hebben gebruikt, gastenboeken die hij tekende, affiches van voorstellingen die hij bezocht, aankondigingen van zijn colleges, enzovoort enzovoort. Het boek kan worden gelezen als een biografie van Nietzsche, samengesteld uit aantekeningen van hemzelf en tijdgenoten. Zo kun je aan de hand van citaten uit brieven van dag tot dag meemaken hoe Nietzsche zich op de uitgave van een nieuw boek verheugt en hoe hij de reacties erop noteert.

Twee vrouwen

Wandelboeken zijn deze fotoboeken niet, althans niet in de zin dat je ze op een wandeling mee kunt nemen. Daarvoor zijn ze te zwaar en te groot. Biografieën van Nietzsches denken zijn ze evenmin. Terwijl Safranski zich beperkt tot een presentatie

van Nietzsches denken, blijven de plaatjesboeken onvermijdelijk tot Nietzsches leven beperkt. Van alle genoemde boeken (evenals van de meeste andere publicaties over Nietzsche) geldt dat ze aan de buitenkant blijven van een leven dat door een passie voor het denken verteerd werd, en van het denken dat zo hartstochtelijk gevoeld werd dat het zelf kon bloeden en juichen. Ik sluit daarom af met een tekst van Nietzsche zelf.

In het tweede deel van *Also sprach Zarathustra* vertelt Zarathustra over een gesprek met zijn grote liefde: het leven, dat als vrouw wordt gepersonifieerd. In dat gesprek heeft hij het over een andere vrouw op wie hij ook zeer gesteld is, de wijsheid:

En toen het leven mij eens vroeg: wie is dat dan, die wijsheid? - toen zei ik ijverig: 'Ach ja! de wijsheid!

Je dorst naar haar en krijgt er niet genoeg van, je kijkt door sluiers, je grijpt door netten.

Is ze mooi? Wat weet ik! Maar de oudste karpers worden nog door haar gelokt.

Veranderlijk is ze, en koppig; dikwijls zag ik hoe ze op haar lippen beet en hoe ze haar kam tegen de haren in streek.

Misschien is ze boosaardig en vals, en in ieder geval een vrouwspersoon; maar als ze over haarzelf spreekt, juist dan is ze het meest verleidelijk.'

Toen ik dit tegen het leven zei, lachte het boosaardig en sloot de ogen. 'Over wie spreek je toch, zei ze, soms over mij?

En als je al gelijk zou hebben, - zeg je dat zo recht in mijn gezicht! Maar vertel nu ook eens over je wijsheid!'

Ach, en nu deed je je ogen weer open, oh mijn beminde leven! En ik had het gevoel of ik weer in het ondoorgrondelijke verzonk.

(*Also sprach Zarathustra* II, 'Das Tanzlied')

Rüdiger Safranski, *Nietzsche. Biographie seines Denkens* (München, Hanser 2000). Nederlandse vertaling door Mark Wildschut: *Nietzsche. Een biografie van zijn denken* (Amsterdam/Antwerpen, Atlas 2000)

David Farrell Krell & Donald L. Bates, *The Good European* (Chicago, University of Chicago Press 1997)

Stiftung Weimarer Klassik (Hrsg.), *Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten.* Zusammengestellt von Raymond J. Benders, Stephan Oettermann u.A. (München, Hanser Verlag & DTV 2000)

Portret in panelen
De biografie van plastisch chirurg Johannes Esser
Koen Hilberdink

Aan de wieg van de plastische chirurgie als zelfstandige discipline stond een Nederlander. Johannes Esser (1877-1956) werd in 1915 als dienaar van de Oostenrijks-Hongaarse monarchie benoemd tot eerste zelfstandig plastisch chirurg voor het leger. Hij zette het vak in de startblokken, maar als je in kringen van plastisch chirurgen zijn naam laat vallen, zullen weinigen die herkennen. Onlangs verscheen een biografie van deze vergeten medicus.

Johannes Esser had als beginnend chirurg zijn tijd mee. Medici stonden tijdens de Eerste Wereldoorlog voor de bijna onmogelijke opdracht afgerukte ledematen netjes te amputeren en kapotgereten mondholtes te restaureren. Tijdens hun werk zullen ze, anders dan in vredestijd, een zekere vrijheid gevoeld hebben om te experimenteren en te bluffen. Veel was er bij deze gruwelijk gewonde soldaten immers toch niet te verliezen. Ook Esser, die als arts en tandarts in Polsbroek en Amsterdam had gepraktiseerd, bewerkte zonder chirurgendiploma, maar met veel aplomb oorlogsslachtoffers met het mes. Al doende zorgde hij voor een belangrijke doorbraak binnen deze chirurgische discipline. Hij bedacht de ‘Esser-inlay’, dé methode voor het restaureren van verwoeste mondholtes. Met dit niet geringe wapenfeit gingen anderen aan de haal, waardoor Esser onzichtbaar bleef in de geschiedenis van de geneeskunde.

Om deze reden vroeg J.C. van der Meulen, emeritus hoogleraar plastische chirurgie en Esser-bewonderaar, aan televisiejournalist Ton Neelissen een film over deze medische held te maken. De hoogleraar zelf had al het nodige aan Esser-promotie gedaan. In 1983 richtte hij de Esser Stichting op, die zich inzet voor gestigmatiseerde patiënten ‘om het even of deze handicap veroorzaakt wordt door ziekte (b.v. kanker) of stoornissen in de ontwikkelingen (b.v. lipspleten)’. Ook was Van der Meulen de initiator van het Esser Museum in het Rotterdamse Dijkzigt Ziekenhuis. Esser verdiende de plek die hij had verdiend en een film zou zijn verdiensten nog zichtbaarder maken. Bij gebrek aan middelen werd het geen gefilmd, maar een geschreven ‘portret in panelen’, zoals de auteur het een beetje sneu in zijn voorwoord uitdrukt. Neelissen baseerde zijn portret op het proefschrift van Barend Haeseker, die in *Dr. J.F.S. Esser and his contributions to Plastic and Reconstructive Surgery* veel biografische gegevens verschaft. Hij

Johannes Esser (1877-1946)

vulde deze bron voornamelijk aan met mededelingen van Essers kinderen. In de bronnenlijst lezen we dat er interviews zijn geweest met Carla Esser in ‘haar cottage in Vaucresson bij Versailles en haar panoramische appartement boven de haven van Monaco’ en met Martinus Esser ‘in zijn herenhuis aan de Claranna Avenue in Dayton, Ohio’. Deftige mensen allemaal, die blijkbaar indruk op de biograaf hebben gemaakt. Ook zijn er nog ongepubliceerde memoires van Esser, waarover later meer.

Vrijstaat

Dat het schrijven van *Het tomeloze leven van Johannes Esser. Grondlegger van de plastische chirurgie* voor de auteur een tweede keus was, is voor de lezer in eerste instantie niet te merken. De biografie is helder geschreven en bij tijd en wijle aangenaam informatief. Een enkele keer weet de auteur echter geen maat te houden. De uitvoerige beschrijvingen van discussies van Esser met vakgenoten en de receptie van diens werk (met name op pagina's 237 en 255) hadden een synthese verdiend. Ze voegen weinig toe en rukken de lezer los van het verhaal.

Onbekendheid met de plastische chirurgie is misschien de oorzaak van deze wijdlopigheid. Het is moeilijk als niet-medicus boven de stof te staan, en het is begrijpelijk dat als het er echt op aan komt een deskundige het woord krijgt. Over de ‘Essers-inlay’ citeert Neelissen bijvoorbeeld uitvoerig Van der Meulen, die in de taal van een medische encyclopedie de vondst uitlegt: ‘Esser verwijdert eerst de besmette opperste laag van een wondbed. Dan maakt hij een exacte afdruk van de wond, een soort “stempel” met het tandheelkundige materiaal guttapercha, een kneedbare en snel hardende pasta: een stent. Vervolgens bevestigt hij een huidtransplantaat (*skin graft*) op de onderlaag door het aan te drukken met de “stempel”: de stentafdruk van de wond. De nauwkeurigheid van de sluiting bevordert

een snelle hechting. Zo creëert Esser de mogelijkheid om niet alleen vrijwel elk wonddefect in korte tijd te sluiten, maar vooral ook om huidlappen van een “voering” te voorzien en dus een mondholte te reconstrueren.’ Esser vond bovendien een oplossing voor de vaak door gebrek aan doorbloeding tot mislukking gedoemde verplaatsing van de huid. ‘Hij gebruikte alleen huidlappen die gevoed werden door een aan-en afvoerend vat in het onderhuidse weefsel van de steel: biologische lappen’, lezen we in de biografie. Een leek begrijpt dat dit een hele stap voorwaarts was, want hoe vaak hoor je niet dat het lichaam na transplantaties organen afstoot?

Johannes Esser temidden van gemutileerde soldaten

Neelissen hecht aan deze medische informatie een beeld van wat hij een ‘tot rusteloosheid gedoemd leven’ noemt. De chirurg reisde stad en land in Europa af om niet alleen oorlogsslachtoffers maar ook mensen met aangeboren verminkingen te helpen. Daarnaast publiceerde hij artikelen, die hij in 1935 in *Biological laps* bundelde. Maar zijn grote opdracht was het stichten van een vrijstaat, waar verminkten ongeacht ras, afkomst of godsdienstige overtuiging geholpen konden worden. Het bleef een droom die hij nog steeds met zich meezeulde toen hij zijn laatste jaren in de Verenigde Staten sleet. Dat waren dramatische jaren, niet in de laatste plaats omdat hij door de Amerikanen van nationaal-socialistische sympathieën en spionage verdacht werd. Hij werd samen met zijn zoon ondervraagd door de FBI, die moest concluderen dat de beschuldigingen onterecht waren. Esser hield daarna nog lezingen en hoopte zo de aandacht op zich te vestigen en hoogleraar te worden. Dat lukte niet meer, en in 1946 stierf hij roemloos in Chicago.

Weldoener

Esser beschouwde zichzelf als een weldoener, wat hij in zijn memoires als volgt verklaart. Zijn vader overleed toen hij veertien jaar oud was en zijn moeder raakte snel daarna in het gekkenhuis Endegeest verzeild. Deze ervaringen deden hem als geen ander het lijden van mensen begrijpen. Neelissen gaat professioneel met deze en andere wat al te zelfingenomen duidingen om en schetst ook een andere kant van Essers persoonlijkheid. Esser had nogal wat ‘blinde vlekken’, deelt de biograaf de lezer aan het begin van zijn boek mee, waarmee hij een gezonde afstand neemt van diens geschreven herinneringen.

De rode draad in Essers leven is wat de biograaf zijn dubbelheid noemt. Naast

Johannes Esser met zijn zoon Maarten in Chicago

mensenhelper was hij niet alleen een succesvolle schaker, maar ook huisarts voor de betere standen, kunst- en huizenhandelaar en speculant. Als echtgenoot en vader was hij uiterst onplezierig. Hij commandeerde zijn kinderen en liet zijn echtgenotes hard voor hem werken. Niet alleen zijn polaire persoonlijkheid maakte hem rusteloos, ook de tijd waarin hij leefde, het interbellum, zorgde bij deze Europaganger voor onrust. Dat maakt hem als personage psychologisch en historisch interessant.

Mussolini

De biograaf geeft een goed beeld van de historische context. Hij schetst het Amsterdamse kunstmilieu aan het begin van de vorige eeuw met schilders als Jan Sluijters en Piet Mondriaan en met Esser als kunsthandelaar. Daarnaast is er ruimte voor de Europese politieke arena, waarin de opportunistische chirurg op de hoogste niveaus contacten onderhield. Hij sprak met Mussolini over mogelijkheden voor zijn onafhankelijke chirurgische vrijstaat op een moment dat de richting van de bruinhemden duidelijk was. Daarnaast waren er besprekingen met de Griekse dictator Metaxas en, als het aan Esser had gelegen, ook met Goebbels.

Een duidelijke visie op dit politiek dubieuze optreden heeft de biograaf helaas niet. Er worden pogingen ondernomen Essers gedrag van een psychologische en historische context te voorzien, maar dat zijn zwakke schakels in het verhaal. Over de flirt met Mussolini in 1934 en de fascistengroet die Esser heeft gebracht, lezen we: ‘Voor Esser heeft deze geste geen andere achtergrond dan het nobele doel van de chirurgische vrijstaat.’ Vervolgens volgt een stoet van andere ‘Mussolini-bewonderaars’ als Winston Churchill, Ezra Pound, Virginia Woolf, Arthur van Schendel, Carel Scharten, Jan Toorop, Jan Greshoff en Jacques Bloem, die als

getuigen à decharge moeten optreden. Als deze groten der aarde dit deden, mag Esser toch niets worden aangerekend, lijkt de boodschap te zijn.

Een opmerking van H.L. Wesseling dat historici geen morele oordelen dienen uit te spreken, dient vervolgens de afzijdigheid van de biograaf in deze kwestie goed te praten. Als laatste in deze warrige passage komt Hella Haasse aan het woord. Zij heeft in een interview ooit beweerd dat het onmogelijk is de gedachten van onze grootouders werkelijk te begrijpen. Met andere woorden: psychologiseren heeft geen enkele zin.

Eerherstel

Einde verhaal voor deze biograaf, terwijl hier toch zijn werk begint. Op

morele oordelen zit de lezer niet te wachten, maar wel op een visie op Essers gedrag. Niet een ultieme waarheid, maar een voorstelling van zaken waardoor de lezer tijdens het lezen van de biografie op sleeptouw wordt genomen. Een visie die het boek draagt, zodat ook de verdenkingen van de FBI wat beter uit de verf kunnen komen.

De dubbelheid van Esser krijgt goed beschouwd te weinig bedding. Aan het einde van het laatste evaluerende hoofdstuk over de miskenning van Essers werk komt de biograaf nog even terug op Essers lastige karakter. 'Zijn megalomanie en vervolgingswaan kunnen niet begrepen worden zonder erbij te betrekken dat hij snakte naar de opvang en geborgenheid die hem als jongen ontvielen', lezen we daar. Dat zijn boeiende waarnemingen die echter te laat komen en daardoor geen bestanddeel van het verhaal meer kunnen vormen.

Even verderop komt Neelissen dan tot de volgende conclusie: 'Kortom: een onaangenaam mens om het mild uit te drukken. Maar de nare kanten van dit karakter zijn gekoppeld aan kwaliteiten die er evenmin om liegen.' En over dat laatste wil de biograaf blijkbaar in eerste instantie schrijven, helaas minder over de psychologische spanning die een mens in een biografie doet leven.

Het tomeloze leven van Johannes Esser is vooral een interessant eerherstel van een belangrijke Nederlandse medicus geworden. Het is een belangrijke biografische bijdrage aan de geschiedenis van de Nederlandse geneeskunde, waarvan hopelijk nog vele zullen volgen. In eerste instantie omdat geschiedenis van deze discipline in Nederland grotendeels nog geschreven dient te worden, maar ook om te laten zien dat biografieën daarvoor belangrijke bouwstenen kunnen zijn.

Ton Neelissen, *Het tomeloze leven van Johannes Esser. Grondlegger van de plastische chirurgie* (Amsterdam, Balans 2002)

Op zoek naar de ware Murdoch
Vier portretten van Iris Murdoch
Monica Soeting

Over de schrijfster en filosofe Iris Murdoch (1919-1999) verschenen de afgelopen vier jaar twee memoires, een biografie en een film. De vraag is welke van de vier elegieën het meest recht doet aan de veelzijdige Murdoch en haar werk. Haar officiële biograaf heeft zo veel mogelijk feiten over haar leven verzameld. De film maakt vooral gebruik van citaten en metaforen, en John Bayley, Murdochs weduwnaar, heeft het hoofdzakelijk over zichzelf. Toch bieden zijn boeken een waarachtiger portret van Murdoch dan de film en de biografie.

Er klinken zoet kwelende violen als een jonge man en een jonge vrouw in een rivier plonsen en elkaar onder water omhelzen. De vrouw is naakt, de man heeft zijn ondergoed aangehouden. Zij lijkt in alles vrijer en zelfstandiger dan hij: zij neemt de leiding in het waterballet, en als ze uit het water komen, droogt zij hem af. In de scène die aan deze voorafgaat, zien we een ouder paar, waarbij alles precies omgekeerd gaat: de man zorgt voor de vrouw, die zich in het water niet weet te redden. De twee paren representeren de jonge, respectievelijk oude Iris Murdoch en haar man John Bayley. De onderwateropnamen verbeelden het leidmotief van de film *Iris*, want om die film gaat het hier: slimme, vrijgevochten vrouw neemt wereldvreemde, klungelige man onder haar hoede, maar als ze oud is geworden, zorgt hij - soms met tegenzin - voor haar. Zo is het leven, begrijpen we aan het eind van de film: vol absurde en onbegrijpelijke verrassingen. Dat is een motief dat Murdoch zou onderschrijven. Alles wat werkelijk belangrijk is in ons leven - schoonheid, liefde, het goede in de mens, maar ook slechtheid - had volgens haar niets met rationele overwegingen of logische stelsels te maken, maar veelmeer met een aangeboren gevoel. Het goede en het mooie, stelde ze, hoort tot het metafysische - het is iets dat aan de wereld ten grondslag ligt. Strikt rationele denkpatronen en sociale regels creëren we alleen om ons in de chaos van de dagelijkse wereld staande te houden. Als we willen weten wat werkelijk belangrijk is, of wat werkelijk waar is, dan moeten we ons van alle logische constructies ontdoen en ons op het ongereguleerde concentreren. Dat wil niet zeggen dat Murdoch voor een terugkeer naar het zogenaamde pretalige domein preekte. Integendeel. De taal speelt een belangrijke rol in haar filosofie. Wat ze wel bepleit is dat we alle onderdrukkende elementen van de taal - alle clichés en

conventies, de logica en de regels - aan de kant schuiven. In plaats van ons op de wetten van de taal te concentreren, moeten we ons openstellen voor de mogelijkheden die de taal biedt. Zo kunnen we de complexiteit van de werkelijkheid blootleggen: de veelvoud van betekenissen die een woord kan hebben, de schoonheid van een klank, de kracht van de compositie van een zin. Een roman, vond Murdoch, biedt daartoe vaak meer mogelijkheden dan een filosofisch betoog. Een goed geschreven verhaal geeft een beter inzicht in de werkelijkheid dan een wetenschappelijke analyse, waarachter altijd een bepaald wereldbeeld schuilgaat.

Feitencollectie

Als we op de filosofie van Murdoch afgaan, zou de film *Iris* een beter beeld van het leven van Murdoch moeten geven dan *Iris Murdoch. A life*, de biografie die Peter Conradi vorig jaar publiceerde. In de film wordt hevig met de feiten gestoeid: vier of vijf van Murdochs vrienden worden moeiteloos in één personage ondergebracht en de scriptschrijver en de regisseur lichten voortdurend de hand met de chronologie. Als er niet met citaten wordt gespeeld, dan gebeurt dat wel met beelden: water en licht, en vooral de overgang van helder naar gedempt licht, verwijzen steeds naar de verschillende stadia uit Murdochs leven. In *Iris* gaat het om de essentie van Murdochs leven en haar verhouding met Bayley, niet om een feitelijke weergave daarvan.

Dat is anders in Conradi's boek. De biografie begint met een nauwelijks te volgen hoofdstuk over Murdochs voorouders. Ook op de vraag of we Murdoch als Iers of Anglo-Iers moeten beschouwen, gaat Conradi nauwkeurig in. Het volgende hoofdstuk is een pietluttig verslag

Iris Murdoch, eind jaren vijftig

van Murdochs tijd op de kleuterschool, de lagere en de middelbare school. Voor zover er nog klasgenoten te vinden waren, laat Conradi die uitgebreid aan het woord, en ook de familieleden van die klasgenoten worden geciteerd. Dan gaat het verder: Murdochs jaren op de universiteit, haar werk tijdens de oorlog op een van de

ministeries in Londen, haar minnaars en vrienden, de ontmoeting met Bayley en de publicatie van haar romans. Alles keurig in chronologische volgorde en met duizelingwekkende aandacht voor details. We leren dat de directrice van de kostschool die Murdoch bezocht, met een vriendin samenwoonde en met haar ook een slaapkamer deelde. Daarop volgt een exposé van hun karakters, compleet met citaten, dat wordt afgesloten met de mededeling dat beiden dol waren op wandelen en fietsen. Aardig om te weten, maar wat vertelt ons dat over het leven en werk van Murdoch? Als het om een enkel detail zou gaan, zouden zulke

Iris Murdoch, kort na haar huwelijk met John Bayley

mededelingen, geheel in overeenstemming met Murdochs uitspraken over literatuur, voor een verhelderende verluchtiging zorgen. Maar Conradi is niet uit op verhelderende verluchtigingen. Het gaat hem om de feitelijke waarheid en om niets anders. Alles wat hij tijdens zijn onderzoek is tegengekomen, heeft hij in zijn boek gepropt. Zo verzot is hij op het achterhalen van de meest onbenullige feiten, dat hij bovendien in Murdochs romans op zoek gaat naar de kleinste aanwijzingen over wie er voor haar personages model heeft gestaan. Daarbij is hij zo onder de indruk van zijn eigen bevindingen dat hij helemaal lijkt te vergeten dat Murdoch - zoals hij notabene zelf schrijft - altijd tegen een biografische lezing van haar romans heeft gewaarschuwd. Ook dat ligt in de lijn van haar denken: zodra we fantasie tot controleerbare feiten reduceren, gaat de kracht van de fantasie verloren.

Wie Murdoch eigenlijk was, heeft Conradi na 700 bladzijden niet duidelijk kunnen maken. Ook over haar werk zegt zijn feitencollectie weinig, behalve dan wanneer ze haar boeken schreef en hoe, en wie ze redigeerde of juist niet, en wie er allemaal in voorkomen. Daarin schuilt het grootste probleem van zijn biografie. Murdoch heeft, ook dat vertelt hij zelf, altijd gezegd dat je een schrijver het best aan de hand van de inhoud van diens werk leert kennen. Conradi, die met Murdoch en Bayley was bevriend, en tot tweemaal toe trots vermeldt dat zijn hond model stond voor de hond in haar roman *The green knight*, dacht blijkbaar dat die opmerking niet voor hem gold. Wie iets over de poëtica van Murdochs romans of over haar filosofie wil weten, moet daarom niet bij hem zijn.

Iris Murdoch en John Bayley, Sorrento 1992

Inzicht en begrip

Terug naar de film. Daarin komt Murdoch - de jonge zowel als de oude - wel aan het woord over haar werk. Maar meer inzicht dan Conradi's biografie levert dat niet op: de meeste van Murdochs uitspraken zijn keurig uit Bayley's *Iris en Iris and the friends* overgenomen, maar ze zijn erg uit hun verband getrokken. Bovendien worden ze uiterst fragmentarisch weergegeven: twee verhaspelde uitspraken hier, een segment van een citaat daar. Ondanks de vele violen en metaforen wordt ook hier niets aan de verbeelding van de toeschouwer overgelaten. Kate Winslet probeert op een bijna wanhopige manier slim en zwoel tegelijk te kijken, en faalt daarin hopeloos. Het blijft daarom onbedoeld een raadsel waarom bijna iedere man uit Murdochs omgeving verliefd op haar werd. Dat Murdoch onconventioneel was, moeten verschillende provocatieve scènes duidelijk maken, hoewel ze, als we Conradi mogen geloven, altijd haar best deed niemand te kwetsen. Het heeft ook de regisseur van de film duidelijk aan fantasie ontbroken. En aan inzicht. In een begrafenisscène laat hij Murdoch, die op dat moment haar man niet eens meer herkent, stamelen dat de vriendin die ten grave wordt gedragen, niet weg mag gaan. Zo moeten we blijkbaar begrijpen dat Murdoch in essentie een goed mens was, en dat ze tot het laatst toe dol was op haar vrienden. Maar die boodschap ligt er te dik bovenop. Dat Murdoch aantrekkelijk was, moet de keuze voor Winslet als jonge Iris duidelijk maken; dat ze er een rijk sociaal leven op nahield, moet de tenenkrommende begrafenisscène tot uitdrukking brengen. Murdoch had echter niet het uiterlijk van een filmster - dat ze zo veel minnaars had, moet met een kwaliteit te

Iris Murdoch en John Bayley. Oxford, eind 1998

maken hebben die een actrice als Winslet juist niet bezit: iets subtiels, iets dat niet meteen duidelijk wordt, iets dat in een gebaar zit, of in een bepaalde stijl - iets dat we moeten navoelen. Maar de film laat de toeschouwer niets voelen. Aan de hand van Murdochs maatstaven mogen we daarom concluderen dat de film geen kunstwerk is.

Anekdotes

Hoe anders is dat met de twee boeken van Bayley. Zijn boeken zijn niet alleen in een schitterende soepele stijl geschreven, maar ze zijn ook onderhoudend en ontroerend. Dat is des te opmerkelijker omdat Bayley zijn boeken vanuit een moeilijke positie schreef. Als echtgenoot en weduwnaar was hij immers niet bepaald de meest objectieve biograaf. Hij ondervangt dat probleem zich te concentreren op de distantie die er ook bij de meest gelukkig samenwonende partners bestaat, en tussen Murdoch en Bayley in het bijzonder. ‘Hoe meer ik Iris “leerde kennen”,’ schrijft hij in *Iris*, ‘hoe minder ik haar begreep. Het was zelfs zo, dat ik haar al heel gauw niet wilde begrijpen.’ Hij vertelt hoe hij schrok toen hij haar eerste roman las: daarin was iemand aan het woord die hij bijna niet herkende. Heel lang wilde hij niet weten waar Murdoch was als ze een paar dagen wegging; hij vermoedde dat ze minnaars had, maar daarover werd blijkbaar niet gesproken. Die genegenheid op afstand wordt groter wanneer Murdoch Alzheimer krijgt. Dan irriteert ze Bayley af en toe zo zeer dat hij haar een harde duw geeft of haar met slaapmiddelen platlegt. Aan de andere kant drukt hij voortdurend ook zijn bewondering voor haar intelligentie en creativiteit uit. Op die manier geeft hij de indruk dat hij over iemand schrijft die hem dierbaarder was dan ieder ander, maar die voor een groot deel een leven leidde dat niet met het zijne overlapte. Murdochs gedrag leidt bovendien vaker tot mijmeringen over Bayley's eigen leven dan het hare.

Dat alles zou natuurlijk ook tegen Bayley kunnen spreken. Maar Bayley toont ontzag voor Murdoch, en als enige van alle biografen begrip. Er is vaak geen duidelijke scheidslijn, zei Murdoch, tussen het kennen van een ander en jezelf. En net als Murdoch hecht Bayley meer waarde aan fantasie dan aan feiten. Daardoor is hij als enige in staat de complexiteit van Murdochs karakter te verwoorden: ze was

weliswaar dol op haar vrienden, maar haar gedrag vertoonde dikwijls ook een merkwaardig gebrek aan inlevingsvermogen. Ze kon overkomen als een vrouw van de wereld, maar was soms hopeloos naïef in haar omgang met mensen.

Nog belangrijker is dat Bayley's boeken duidelijk maken dat er geen sprake was van een strikte rollenverdeling in hun huwelijk, althans niet zoals de film ons wil doen geloven. Murdoch leek extroverter en socialer dan Bayley, maar in wezen waren ze beiden even in zichzelf gekeerd, ieder op hun eigen manier. Wat Bayley over zichzelf vertelt, maakt

veel over het leven van Murdoch duidelijk, terwijl het tegelijkertijd veel versluiert: in zijn boek komt het op het voelen aan, op het inleven in een bepaalde sfeer.

Bayley's memoires zijn vertellingen over een leven dat niet in een opsomming van feiten valt te vatten. Ze bewijzen Murdochs stelling dat een liefde voor taal en fantasie meer inzicht geven dan een analyse. Waarbij we niet mogen vergeten wat ze met 'inzicht' bedoelde: niet een strikt logisch begrip, maar een instinctief herkennen, dat nooit volledig kent. Wie die stelling onderschrijft, en ook nog goed schrijven kan, blijkt de mooiste en waarachtigste biografieën te kunnen maken.

John Bayley, *Iris. A memoir of Iris Murdoch* (Londen, Gerald Duckworth & Co. 1998)

John Bayley, *Iris and the friends. A year of memories* (Gerald Duckworth & Co. 1999)

Beide boeken: Nederlandse vertaling door Hein Groen en Gijs Went en Babette Mossel: *Iris*, de Bezige Bij (Amsterdam 2002)

Peter J. Conradi, *Iris Murdoch. A life* (Londen, Harper Collins 2001)

Iris. Engeland, 2001. Regisseur: Sir Richard Eyre. Script: Sir Richard Eyre en Charles Wood

Een pakhuis vol geschiedenissen
Biografie van een hotel
David Hamers

Het Chelsea Hotel in New York bestaat al meer dan honderd jaar. Het herbergde kunstenaars, excentriekelingen en drop-outs, maar ook minder opvallende gasten. In *Chelsea Hotel* schildert Jeroen Wielaert de geschiedenis van dit beroemde en beruchte gebouw.

De hertogin van 23rd Street, New Yorks meest gerenommeerde derde klas hotel, een open inrichting en een heilige herberg voor jeugdige geesten van onder en boven de zeventig. Het Chelsea Hotel heeft vele namen. Hoe kunnen we het leren kennen? Door zijn ligging te bepalen misschien: 222 West 23rd Street, tussen 7th en 8th Avenue, op metrolijnen A, C en E, in de wijk Chelsea, onder Manhattans Central Park. Misschien door de façade te bekijken: elf etages hoog uit rode bakstenen opgetrokken, gesierd door uitbundige gietijzeren balkons. Wellicht door een blik op het interieur, op het marmer, de suites en de statige schoorsteenmantel in de shabby lobby. Of juist door een wandeling te maken door de omgeving waarin het staat, langs de naburige kleermakerij, het Spaanse restaurant El Quijote en hengelsportzaak Fishing Tackle. We krijgen zo een indruk, maar of we het Chelsea erdoor leren kennen, is zeer de vraag.

In *Chelsea Hotel* schrijft journalist Jeroen Wielaert een geschiedenis. Het hotel, stelt hij, is een pakhuis vol geschiedenissen. Daarin liggen de verhalen van ruim een eeuw opgeslagen, terwijl er nog steeds nieuwe geschiedenis wordt gemaakt. Een aantal van deze verhalen brengt Wielaert bijeen. Hij vertelt ze, soms afzonderlijk, soms verweven. Samen maken ze het Chelsea tot wat het is: *weird hotel*, kunstenaarsbiotoop en bedevaartsoord. Maar Wielaerts vertelling is niet zomaar een geschiedenis. Om het Chelsea te leren kennen, kiest hij voor de levensbeschrijving - de ondertitel van zijn boek luidt *Een biografie van een hotel.*

Huis van geesten

Dat er in een hotel van meer dan honderd jaar oud veel is gebeurd, is evident. Of deze gebeurtenissen samen een leven vormen, valt te bezien. Lééft een hotel? Heeft het een karakter? Is het een bron van ideeën? Bundelt het ervaringen? Vast niet ieder hotel, maar Wielaert maakt aannemelijk dat het Chelsea een geval apart is. Het zijn de beroemde en veelal beruchte schilders, schrijvers, zangers, componisten, fotografen en soms gewone gasten op door-

reis die dit hotel tot leven hebben gewekt. Ze zijn er allemaal nog, schrijft Wielaert, ook al zijn velen al lang dood. Het Chelsea staat bekend als een huis van geesten. Het heeft een ziel, vertelt Stanley Bard, gastheer en directeur sinds 1957. Het is een mensenhotel, luidt zijn oordeel overtuigend. Bards typering is te beschouwen als de ruggengraat van Wielaerts boek. Zijn biografie is bovenal een verzameling beschrijvingen van perioden uit levens die in het Chelsea zijn geleefd.

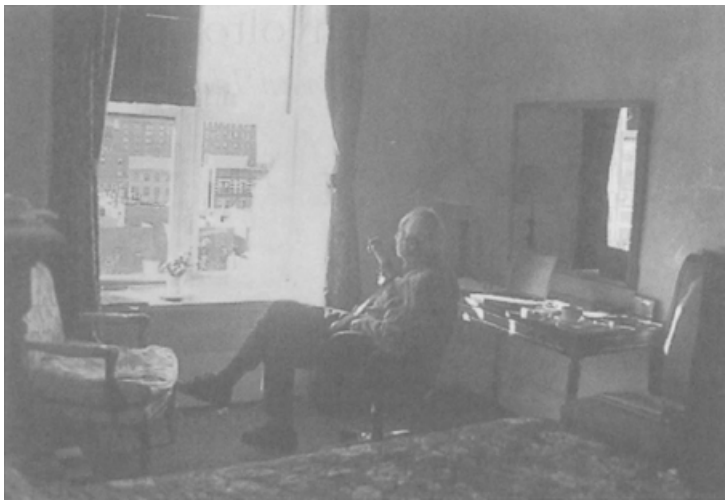
Deze levensbeschrijvingen zijn niet alleen te lezen als de portretten van gasten die er in de loop der tijd hebben geschilderd, geschreven en gemusiceerd, geslapen, gevreeën, gedronken en gesnoven. Een beeld van hun verblijf in het hotel is tevens een schets van pakweg een eeuw Chelsea, Manhattan en zelfs de Verenigde Staten.

Opvangcentrum

Voordat het Chelsea een hotel wordt, is het een appartementencomplex. In 1885 vestigt zich daarin de eerste Amerikaanse kunstenaar van naam, de schilder Charles Melville Dewey. Zijn Chelsea staat in een wijk die niet alleen het thuis is van de middenklasse, maar die ook fungeert als uitgaanscentrum, met veel theaters, waarvan de meeste op hun retour zijn. De wijk ligt in een bloeiend New York. De industrie groeit; in de haven komen grote aantallen immigranten uit de oude wereld aan. Als schrijver Mark Twain begin 1900 in het Chelsea verblijft, ontwaakt modern Amerika: wereldmacht en welvaartsparadijs. De dichter Edgar Lee Masters logeert in 1930 in het hotel. Het Chelsea is dan al zo'n vijfentwintig jaar hotel en gaat zienderogen achteruit. Het weerspiegelt, suggereert Wielaert, de sfeer tijdens de beurskrach,

De ingang van het Chelsea Hotel

de drooglegging, de crisis. Na de Tweede Wereldoorlog worden de Verenigde Staten het land van koelkasten, televisies en grote auto's. In het Chelsea zitten dan de Beat-schrijvers, die in een maatschappij met dat soort apparaten niet kunnen en willen aarden. Of Jack Kerouac er zijn *On the Road* schrijft, is niet duidelijk. Zeker is wel dat dichter Gregory Corso, de jongste van de club, tot zijn dood in 2001 in het hotel woont. Met Janis Joplin en Jimi Hendrix doet ook in het Chelsea de flowerpower zijn intrede, met Sid Vicious volgt later de agressieve reactie van de punk. Zijn vriendin Nancy Spungen vindt de dood in kamer 100. In kamer 822 poseert Madonna op het grote tweepersoonsbed voor haar fotoboek *Sex*, in kamers 425, 430, 716 en uiteindelijk 812 doet Henk Hofland het wat kalmer aan. Dat past bij deze tijd,



H.J.A. Hofland in het Chelsea Hotel

schrijft Wielaert. Hofland zeemt zelf zijn ramen.

Op 11 september 2001 worden mensen die hun huizen in het rampgebied niet meer in kunnen, in het Chelsea opgevangen. Ze slapen er in de lobby en op de gangen. Het is de tweede keer dat het hotel als opvangcentrum fungeert. In 1912 zonk de Titanic, overlevenden kregen onderdak in het Chelsea. Tussen deze twee grote rampen is een kleine eeuw geschiedenis van dit hotel een geschiedenis van talloze bescheiden hoogte- en dieptepunten uit de levens van talloze kleine en grote gasten. In Wielaerts boek levert dat in een aantal gevallen portretten op van artiesten wier relatie met het Chelsea niet of nauwelijks wordt uitgewerkt. Levensbeschrijvingen van deze gasten blijven encyclopedische opsommingen, van citaten uit hun werk is de relevantie soms zoek. Sommige anekdotes uit deze levens zijn bizar genoeg om verteld te worden. Een kat als huisdier in een hotel is niet zo vreemd, de dierentuin die componist George Kleinsinger er op nahoudt, is dat wel. Niet alleen papegaaien en goudvissen, ook apen, miereneters, kameleons, piranha's, een boa constrictor en een python logeren in zijn appartement op de tiende verdieping. Wielaerts boek staat bol van dit soort anekdotes. In de beste gevallen typeren ze het karakter van artiesten en krijgen ze een plaats in een beschrijving van hun ontwikkeling als kunstenaars en als gasten. In die passages raken individuele levens verstrengeld met de geschiedenis van een hotel, een wijk en een stad vol kunst en cultuur. In die passages wordt de geschiedenis van dit hotel de biografie van het Chelsea.

Jeroen Wielaert, *Chelsea Hotel. Een biografie van een hotel* (Amsterdam, Uitgeverij 521, 2002)

Rijkdom van het onvoltooide
Fragmenten over het leven van Ida Gerhardt
Mariëlle Polman

'Wilt gij oordelen over mijn leven,
sla het blad slechts op: en ik ben hier'
('De dader')

De afgelopen jaren zijn er drie publicaties verschenen met brieven van Ida Gardina Margaretha Gerhardt (1905-1997), gebundeld en toegelicht door respectievelijk Ad ten Bosch, Frédéric Bastet en Maria de Groot. Onlangs publiceerde Mieke Koenen een studie over Gerhardt en de klassieke oudheid, die opent met een biografisch hoofdstuk over de dichteres als classica. Samen geven deze boeken een voorlopig portret, dus het wachten is op een biograaf die de gepubliceerde, maar ook ongepubliceerde fragmenten over Gerhardts leven tot een geheel smeedt.

Wie over het leven van Ida Gerhardt wil lezen, kon tot voor kort alleen te rade gaan bij de twee boeken die Marie H. van der Zeyde over haar levensgezellin had geschreven: *De hand van de dichter* (1974) en *De wereld van het vers* (1985), met daarin persoonlijke herinneringen en interpretaties van Gerhardts gedichten. Inmiddels zijn er meer gedenkschriften verschenen, waarin ook brieven van Gerhardt zijn opgenomen. In de biografische inleiding van haar studie over Gerhardt en de klassieke oudheid heeft Mieke Koenen, onderzoeksmedewerker Latijn aan de Faculteit der Letteren en universitair docent aan de Faculteit der Godgeleerdheid van de Universiteit Leiden, van deze bronnen dankbaar gebruik gemaakt.

Zelf heeft Gerhardt geen memoires geschreven: 'ik ben geen mens voor mémoires; ws. ben ik er zowel te verlegen als te kort aangebonden voor', schreef ze op 4 juli 1980 aan Frédéric Bastet. In een gesprek met Maria de Groot zegt ze niets van haar levensloop te begrijpen: 'Ik heb altijd geleefd bij het gezegde: Hic Rhodos, hic salta. Dat wil zeggen, dat het daar waar je bènt ook gebeuren moet.'

Een gewaardeerd docent.

Koenens gedetailleerde studie is getiteld: *Stralend in gestrenge samenhang.* In haar lange gedicht 'Twee uur: de klokken antwoordden elkaar' duidt Gerhardt met deze woorden op Sappho, Alcaeus, Alcman en Pindarus. Een andere regel uit hetzelfde gedicht is

gebruikt als titel van een catalogus bij een tentoonstelling over Gerhardt en de klassieke oudheid, die in 2000 in de Leidse Universiteitsbibliotheek te bezichtigen was: *Wat ontsprong aan hun verwondering en stralend de millennia doorscheen.*

Boek en catalogus, waarvoor Koenen de inleiding verzorgde, openen met een biografische schets van Gerhardt als classica en lijken met dezelfde zin te beginnen. De catalogus meldt: 'Ida Gerhardt, de dichteres die promoveerde op haar vertaling van Lucretius' *De rerum natura*, die een geliefd docent klassieke talen was, die haar vertaling van Vergilius' Georgica bekroond zag met de Martinus Nijhoff-prijs en tal van gedichten schreef die geïnspireerd zijn door de Klassieke Oudheid, is in de eerste klas van het gymnasium blijven zitten.' In haar studie uit 2002 spreekt Koenen niet langer van 'een geliefd docent', maar van 'een gewaardeerd docent'. Klaarblijkelijk heeft ze in de loop van twee jaar meer afstand van Gerhardt genomen, misschien onder de invloed van Gerhardts oud-leerlingen Henk van Ulsen, H. de Boer, Hans Wiersma, Wim Sangers en Gait Berk. Wellicht hebben andere bronnen haar beïnvloed, zoals brieven, lezingen, notities; getuigenissen van collega's en vrienden en bekenden van de dichteres. Koenen vertelt hoe Gerhardt zich vanaf haar gymnasiumtijd aan het Erasmianum te Rotterdam ontpopte tot een gewaardeerde lerares klassieke talen in achtereenvolgens Groningen, Kampen en Bilthoven. Ze eindigt met een kort relaas over Gerhardts laatste levensjaren. De biografische lijn wordt bepaald door de oriëntatie op Gerhardt en de klassieke oudheid, omspeeld met biografisch getinte gedichten. Tussen haar eerste bundel *Kosmos* (1940) en de laatste, *Adelaarsvarens* (1988), verschenen veertien dichtbundels. Regelmatig citeert en verklaart Koenen zowel gepubliceerde als ongepubliceerde gedichten van Gerhardt. Dat versterkt de loop van het verhaal, maar een enkele keer leidt het er ook van af.

De lezer krijgt een beeld van Gerhardts middelbare schoolperiode, waar ze in het derde, vierde en vijfde leerjaar Grieks kreeg van de dichter en classicus J.H. Leopold, evenals zijzelf geboren op 11 mei. 'Ida is hoogbegaafd. Daar zal, vrees ik, niet veel aan te doen zijn', vertelde Leopold destijds aan haar vader. Ondanks hun plotselinge breuk in Gerhardts achttiende levensjaar, bleef hij levenslang haar leermeester. Zijn invloed is zichtbaar in haar literaire voorkeuren, in haar poëzie en in het bijzonder in haar gedichten over hem. In de volgende hoofdstukken van Koenens beschouwing keert Leopold, door Gerhardt soms als een adelaar verbeeld, regelmatig terug.

Vanaf het vierde jaar gymnasium wist Gerhardt dat ze klassieke talen wilde gaan studeren. Dat deed ze één jaar in Leiden en daarna zette ze, vanwege een conflict met haar familie, haar studie in Utrecht voort. Daar groeide een innige vriendschap met Marie van der Zeyde, bij wie ze al op het gymnasium in de klas had gezeten. Destijds was ze Marie al wel opgevallen, doch geboeid door haar was deze nog niet, 'maar anders dan alle anderen was zij wél. Zij had snelle replieken die ik nauwelijks volgen kon, soms pijnlijke ergernissen, een andermaal weer uitzonderlijke prestaties'. In Utrecht ontmoette Gerhardt een andere geestverwante, Cornelia de Vogel, die in 1946 hoogleraar in de geschiedenis van de antieke, middeleeuwse en patristische wijsbegeerte aan de Universiteit van Utrecht zou worden. Zij traden als

Ida Gerhardt en Marie van der Zeyde aan de IJssel

paranimfen bij elkaars promotie op: De Vogel promoveerde op. 1 mei 1936, Ida Gerhardt op 2 oktober 1942 (cum laude).

Na een invalbaan van twee jaren in Groningen werkte Gerhardt van 1939 tot 1951 in Kampen, waar ze verknocht raakte aan de landelijke omgeving van de IJssel en met optimale inzet en tomeloze liefde haar leerlingen lesgaf. Tijdens de oorlog dook Van der Zeyde bij haar onder en werkten ze gezamenlijk aan de vertaling van *Georgica (Het boerenbedrijf)* van Vergilius. In 1951 gingen ze in Bilthoven samenwonen, waar Gerhardt aan de Werkplaats van Kees Boeke een gymnasiumafdeling oprichtte. Daar was Gerhardt in haar element, leverde in haar lessen een socratisch gevecht met de leerlingen tegen schijnkennis, bleef veel publiceren en begon Hebreeuws te studeren. In 1963 werd haar wegens uitputtingsverschijnselen afgeraden om les te blijven geven. Ze verhuisden naar Eefde, waar ze samen aan hun veelgeroemde vertaling van de Psalmen werkten.

Aan de IJssel

Maar wat gebeurde er in de tijd voordat Gerhardt op het gymnasium zat? En hoe zagen haar laatste levensjaren er uit? Vertelt *Gebroken lied. Een vriendschap met Ida Gerhardt* (1999) van Ad ten Bosch, boekverkoper, Gerhardts uitgever en erfgenaam, daar iets meer over? Nog minder dan Koenen wilde Te Bosch met dit monumentje voor een dierbare vriendin een overzicht van haar leven geven. In een tweeluik van persoonlijke herinneringen en de brieven die Gerhardt aan hem richtte, legt hij hun vriendschap vast. Die begon in 1979 in zijn boekhandel te Zutphen, toen zij vierenzeventig en hij achtentwintig was. Waar Koenen stopt, gaat Ten Bosch verder: hij belicht vooral de laatste jaren van Gerhardts leven, haar tijd in Eefde en later, na de dood van Van der Zeyde in 1990, in een verzorgingstehuis te Warnsveld, toen ze blind en paranoïde was: ‘Ik leerde haar kennen als oude vrouw, die steeds jonger werd. Langzaam pelde ik het hoekige en weerbarstige van haar af, tot ik het kind zag dat ze ooit geweest is. Dit kind

zie ik in haar gedichten. Dit kind begreep ik en werd me vertrouwd.'

Ten Bosch zorgde voor de uitgave en verkoop van Gerhardts werk, deed boodschappen, reed beide dames naar prijsuitreikingen, naar kloosters te Egmond, Velp bij Grave en naar Voorschoten en maakte met hen uitstapjes langs de IJssel. Regelmatig blijkt uit haar brieven hoezeer ze een oprecht en geanimeerd samenzijn op prijs stelde, zonder mensen die iets op te houden hadden, zonder show of snobisme. Vriendschap betekende voor haar een kostbaar verbond tussen twee mensen. Juist omdat ze zo'n teruggetrokken bestaan leidde, was ze zeer zuinig op geestverwanten die ze ontmoette, in contrast met de wereld, die volgens haar zoveel onwaarachtige mensen kende. Contact met haar ging echter niet zonder slag of stoot; zo zorgden de scheiding en de nieuwe vriendin van Ad ten Bosch voor een verwijdering. Ook verweet ze hem zijn vertrek uit Zutphen, nadat hij uitgeverij Athenaeum - Polak & Van Gennep had overgenomen. Toch is zijn boekje een bewijs van hun wederzijdse vertrouwdheid, met ruimte voor boosheid, verdriet en frustraties, maar ook voor humor en gekscherende opmerkingen. Door hun verwantschap kan de lezer van nabij kennismaken met een nukkige, norse, gecompliceerde, natuurminnende, kinderlijke, geleerde vrouw, die, geteisterd door waandenkbeelden, helaas geen waardig einde heeft gehad.

Liefde voor Leiden

Op zaterdag 3 november 1979 sprak Frédéric Bastet in Leiden de laudatio uit tijdens de uitreiking van de Prijs voor Meesterschap van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde aan Gerhardt. Een samenvatting hiervan dient als inleiding van de uitgave van elf brieven van haar aan Bastet, gedateerd van 1979 tot 1983 en door hem vorig jaar gepubliceerd in het tijdschrift *De parelduiker.* De verhouding tussen de schrijfster en de geadresseerde getuigt van wederzijds respect, maar wat vooral uit de brieven blijkt, is Gerhardts liefde voor de stad Leiden, waar zij volgens eigen zeggen haar gelukkigste jaar heeft beleefd. Zo vroeg ze bijvoorbeeld of Bastet een binnentuin of achtertuin kende waar niet iedereen mocht komen en waar zij en Van der Zeyde in alle stilte incognito konden werken: 'Leiden verkennen en tevens hard werken - unheard, unseen - dat zal voor ons meer betekenen dan ik zeggen kan.' Bastet stelde de tuin van het Prentenkabinet der Rijksuniversiteit voor, waar ze uiteindelijk weinig tijd zouden doorbrengen. Dat Gerhardt niet van zelfspot was gespeend, blijkt uit haar bericht dat ze Bastet wel zouden komen opzoeken, 'hoe 'n oude heremiet-kreeft ik ook ben'. Hun afspraken in het Museum van Oudheden, waarvan Bastet destijds conservator voor de klassieke afdeling was, worden op een vermakelijke manier beschreven, zoals die keer dat de dames op de grond gingen zitten om als weetgierige studenten naar zijn uitleg te luisteren, waarna ze met yogabehendigheid weer opwipten.

Dialoog

Maria de Groot, neerlandica en theologe, belicht het vrouwelijke en bijbelse karakter van Gerhardts poëzie. Zij stelde *In gesprek met Ida Gerhardt* samen, een bundel met een interview, brieven, gedichten en eigen beschouwingen over Gerhardts gedichten. Ook zij verkeerde met Gerhardt op voet van vriendschap, en in die zin kan haar boek naast dat van Ten Bosch worden gelegd. Hun relatie

was echter volkomen anders: niet die tussen een jonge boekverkoper en een oude dichteres, maar tussen twee dichteressen met een gedeelde gevoeligheid voor het religieuze. De foto's in beide vriendschapsboeken onderstrepen de persoonlijke verwantschap: Ten Bosch heeft signeersessies in zijn boekhandel met onder anderen Harry Mulisch en Jeroen Brouwers en een serie foto's aan de IJssel laten afdrukken, terwijl De Groot drie foto's van Gerhardt en van der Zeyde in het St. Lioba-klooster te Egmond-Binnen heeft opgenomen.

Op verschillende manieren voerde De Groot vanaf 1979 een dialoog met Gerhardt, in gesprekken, via beschouwingen en in brieven. Gerhardt hechtte grote waarde aan de dialoog, zowel met klassieke auteurs als met levende verwanten. De gesprekken tussen beide vrouwen gaan over hun poëticale opvattingen - dichten als onthullen van wat er al is -, de betekenis van trouw en tucht, de dialoog tussen Schepper en schepsel, de betekenis van moederschap in de poëzie van Gerhardt; Gerhardts reactie op De Groots gedicht ‘De prijs’, geschreven naar aanleiding van de Prijs voor Meesterschap, haar reactie op De Groots analyses van haar werk, Gerhardts geliefde Ierland, herinneringen aan de Communiteit van Grandchamp bij het Zwitserse Neuchâtel, waar Gerhardt en van der Zeyde als lid van de Derde Orde van de Eenheid vaak hebben vertoefd.

Ten Bosch, Bastet en De Groot typeren Gerhardt zoals zij hen vanaf 1979 tegemoet trad. In haar brieven is zij attent, belangstellend, onomwonden, wijs, soms belerend, en spreekt ze altijd namens Van der Zeyde en haarzelf. Vanwege haar toenemende blindheid dicteerde ze haar teksten, aanvankelijk aan Van der Zeyde en later aan José van der Donk, die haar de laatste jaren van haar leven begeleidde. Samen met de

Harry Mulisch koopt *De zomen van het licht* van Ida Gerhardt, 1983

studie van Mieke Koenen krijgt de puzzel van Gerhardts leven stukje bij beetje gestalte.

Biografie in poëzie

Als een biografie een beschrijving van een leven tussen geboorte en dood is, ingebed in een historische context, dan zijn de herinneringen van Ten Bosch, Bastet en De Groot fragmentarisch en onvolledig. Ze geven een persoonlijke impressie van de mens achter de vertaalster, dichteres en lerares. Over een ding is echter iedereen het eens: leven en werk zijn bij Gerhardt nauw met elkaar verweven. Om haar leven te begrijpen, moeten we haar poëzie lezen en andersom: om haar poëzie te begrijpen, is kennis van biografische gegevens onontbeerlijk. 'Het oeuvre van Ida Gerhardt is geworden tot een autobiografische getuigenis', schrijft Bastet in zijn laudatio.

Dat biografische gegevens voor een juist begrip van haar verzen van belang zijn, blijkt uit een ontmoeting tussen Bastet en Gerhardt en Van der Zeyde op 28 juni 1983 in het Museum van Oudheden te Leiden. Als Van der Zeyde Gerhardt de trap op helpt, meldt deze kort dat haar rechteroog blind is: 'Dan weet u dat.' Bastet herleest thuis meteen haar gedicht 'Outidanos Outis' (Nietswaardig Niemand), dat medelijdend spreekt over de Cycloop (eenogige). Wanneer Bastet haar de volgende morgen vertelt dat hij nu pas dit gedicht goed begrepen heeft, laat ze hem niet uitspreken. Zich wendend tot Van der Zeyde: 'Ziè je nu wel dat ik gelijk had? Dat gedicht had ik niet moeten opnemen. Ik heb het je nog zó gezegd. Maar jij vond dat het moest, en nú blijkt dat de mensen het niet begrijpen als ze niet weten wat er met mij aan de hand is!' Een andere anekdote dateert van later. Naar aanleiding van een opstel van Bastet over haar gedicht 'Dertig eeuwen', corrigeert ze hem op een punt in een ongedateerde brief uit 1988. Het vers, schrijft ze, gaat niet over een gestorven klasgenoot, maar over een klas die de uitvaart van Patroclus leest en zo aandachtig meeleeft, dat iedereen zich met de vrienden van de gesneuvelde identificeert. De drie laatste regels luiden: 'Ik dorst niet opzien naar wie was terzijde, / lieflijk en stil, Briseïs aller tijden, / toen hij verbrand werd in dit lage land'. 'Ook Briseïs', aldus Gerhardt in haar brief, 'is aanwezig: een stil en lieflijk meisje, dat in onze jongensklas bijna een symbool was van toewijding en voornaamheid.'

Andere voorbeelden van het biografische karakter van Gerhardts werk zijn de verzen over het landschap rond de IJssel, gedichten die voor en over bepaalde personen geschreven zijn, zoals 'Portret van Cornelia de Vogel', 'Voor M. Vasalis', gedichten over Leopold, Nijhoff, Achterberg; verzen over school, zoals de bundel *Sonnetten van een leraar*, geschreven naar aanleiding van de zelfmoord van Piet Nelck, een collega Frans in Kampen, en 'Twee uur: de klokken antwoordden elkaar', dat zich afspeelt in het Zwitserse Neuchâtel en rebellerende leerlingen betreft, waarbij ze waarschijnlijk geïnspireerd is door de ideeën van Kees Boeke; gedichten over vriendschap, zoals 'Tuin van Epicurus', dat naar een feestmaal van de Arbeidersgemeenschap der Religieus-Socialisten zou kunnen verwijzen; 'De oproep' over de dwingende opdracht om zich te wijden aan poëzie, een opdracht die haar tijdens het Sint-Maartenfeest in Groningen door de verschijning van een uitzonderlijk mooie jongen overviel; 'Steen-inscriptie', over haar ondertekening van

de Ariër-verklaring in 1941; ‘Een Hollands onweer’, waarin ze een déjà-vu-ervaring beschrijft naar aanleiding van een ontmoeting met een boer.

Dit is slechts een greep uit de vele biografische allusies in haar werk, dat volgens De Groot wordt bepaald door levenservaringen die een tekenkarakter hebben gekregen: ‘het zijn verwijzende tekens geworden en iconen van haar dichterschap.’

Niet alleen Gerhardts gedichten zijn autobiografisch geladen. Ook haar omgang met de klassieke oudheid vertelt veel over wie zij was. Nadat Koenen de invloed van Latijnse en Griekse auteurs op Gerhardts werk heeft besproken, komt ze tot de conclusie dat de dichteres een allesbehalve wetenschappelijke afstand innam ten opzichte van de door haar geliefde auteurs. Ze liet zich door herkenning en soms door projectie leiden. Ze spiegelde zich zowel aan de persoonlijkheid van deze klassieke schrijvers als aan de inhoud van hun werk. ‘Vitae’, biografieën van auteurs uit de klassieke oudheid die nu als romantiserend en mythologiserend worden beschouwd, achtte ze waarheidsgetrouw. De eenzame Lucretius, de naar soberheid en vriendschap strevende Epicurus, de miskende Socrates en de teruggetrokken levende boerenzoon Vergilius inspireerden haar, omdat ze zich met hen kon identificeren. Ze herkende zich in de natuurbeschrijvingen uit *Georgica*, het moeizame vertalen van Epicurus door Lucretius, Socrates' dialogen met zijn leerlingen, Plato's mythe van de gevleugelde ziel, de onbuigzame Achilles en de blinde Cycloop.

Miskenning

Gerhardt heeft voor haar werk veel prijzen ontvangen: de Van der Hoogtprijs - die een conflict met haar familie veroorzaakte, omdat deze vond dat haar zus Truus die prijs had verdiend -, de Poëzieprijs van de Stad Amsterdam, de Martinus Nijhoffprijs, de Culturele Prijs van de Gemeente Arnhem, de Marianne Philipsprijs, de Prijs voor Meesterschap en tot slot de P.C. Hooftprijs. Toch voelde ze zich miskend, door het publiek en vooral door de literaire kritiek, die haar taalgebruik vaak archaïsch vond en haar poëzie te ouderwets. ‘Een beurs, waar men handel drijft en wissels vervalst’, zo noemt ze recenserend Nederland in een brief van 23 november 1985 aan De Groot. Dit gevoel van miskenning werd in haar jeugd gegrond, met name in de moeizame verhouding tot haar moeder. Haar sombere bundel *Het levend monogram*, in het bijzonder deel I, ‘In memoriam Matris’, is hiervan een dichterlijke weergave. De Groot probeert dit gevoel van miskenning te begrijpen en concludeert dat het formaat van Gerhardts dichterschap zodanig is, ‘dat de duisternis erin bij nader toezien vol is van gekwetste argeloosheid en omgekeerd, de argeloosheid straalt tegen een fond van duisternis’. Gerhardt is opgetogen over deze zinnen en hoopt dat de mensen die tot zich laten doordringen. Ze licht dit toe in een brief van 1 november 1980: ‘Wat weten, om te beginnen, anderen van *mijn reactie* (uiterlijk en innerlijk) op datgene wat er “thuis” is gebeurd: van mijn tweede tot mijn Xde jaar? Er wordt al gepraat van rancune en zelfs kleingeestigheid mijnerzijds. Wat ik voornamelijk heb gedaan is: *er niets van begrijpen.* En het wàs ook niet te begrijpen. Wat ik verder deed was: wachten. Tot mijn 50e jaar, toen ik met het *Levend Monogram* het zwijgen verbrak.’

Gerhardts gedichten onthullen een deel

Ida Gerhardt en Marie van der Zeyde in het St. Lioba-klooster te Egmond Binnen, 1987

van haar biografie, die ondanks alle publicaties nog onvoltooid is. Er blijven talloze plekken open, zoals haar verhouding tot haar ouders en twee zussen - er wordt wel een tipje van de sluier opgelicht, maar nog geen helder beeld van het gezinsleven gegeven -, haar affiniteit met het kloosterleven, met de soroptimisten en haar karakterontwikkeling. Een biograaf zal er voor moeten waken haar gedichten al te biografisch te analyseren; al vertelt haar poëzie veel over haar leven, gedichten zijn en blijven gekristalliseerde ervaringen.

Een zekere verwantschap, samen met een kritische distantie, is een vereiste om haar leven te beschrijven, een leven waarin zielsverwantschap elke afstand overbrugde, ook die van tijd en ruimte. Haar trouwste partner was haar poëzie, en via haar gedichten voert ze nog steeds een dialoog met lezers die haar goed verstaan:

Oud ben ik en verweerd.
Ik tel mijn jaren niet.
Zij zijn over mijn hoofd
als vlagen wind vergaan.

De taal der mensen werd
mij waaiend stof en as.

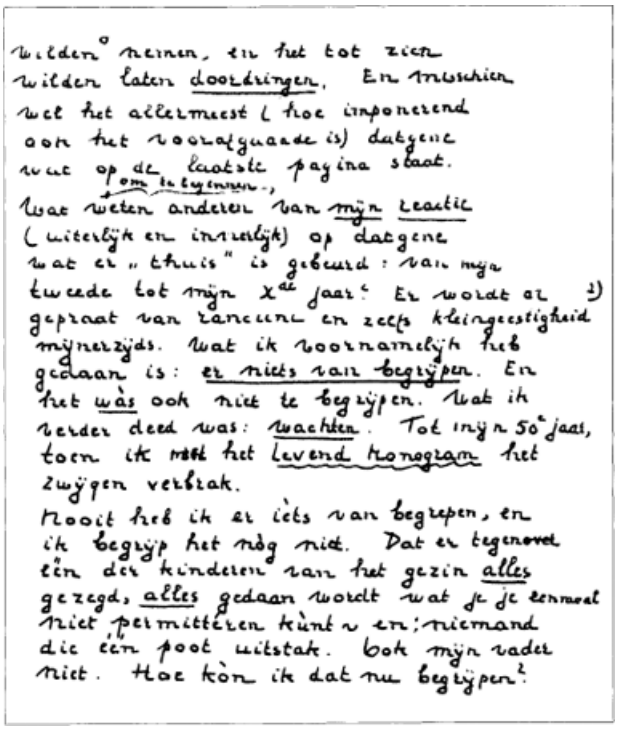
Ik tel mijn moeiten niet.
Arktisch welhaast de tucht

waarvan geen wereld weet:
ballingschap tot het vers.

(‘Zelfportret’. In *Vijf vuurstenen*, 1974)

Ad ten Bosch, *Gebroken lied. Een vriendschap met Ida Gerhardt* (Amsterdam, Athenaeum - Polak & Van Gennep 1999)
Frédéric Bastet, ‘De weg was voorgoed gewezen. Elf brieven van Ida Gerhardt’,

in *De Parelduiker 6* (2001) 3
Maria de Groot, *In gesprek met Ida Gerhardt. Interview, brieven, gedichten en beschouwingen* (Baarn, Ten Have 2002)
Mieke Koenen, *Stralend in gestrenge samenhang. Ida Gerhardt en de klassieke oudheid* (Groningen, Historische uitgeverij 2002)



wilden° nemen, en het tot zich
wilden laten doordringen. En misschien
wel het allermeest (hoe imponerend
ook het voorafgaande is) datgene
wat op de laatste pagina staat.
om te beginnen -,
Wat weten anderen van mijn reactie
(uiterlijk en innerlijk) op datgene
wat er „thuis" is gebeurd: van mijn
tweede tot mijn X^de jaar? Er wordt af +)
gepraat van rancune en zelfs kleingeestigheid
mijnerzijds. Wat ik voornamelijk heb
gedaan is: er niets van begrijpen. En
het wàs ook niet te begrijpen. Wat ik
verder deed was: wachten. Tot mijn 50^e jaar,
toen ik met het levend monogram het
zwijgen verbrak.
Nooit heb ik er iets van begrepen, en
ik begrijp het nóg niet. Dat er tegenover
tien der kinderen van het gezin alles
gezegd, alles gedaan wordt wat je je eenmaal
niet permitteren kùnt n en: niemand
die één poot uitstak. Ook mijn vader
niet. Hoe kòn ik dat nu begrijpen?

Fragment uit brief van Ida Gerhardt aan Maria de Groot, 1 november 1980

Kastanjebomen op het plein
De biografie van illustrator Johan Isings
Karl Catteeuw

De schoolplaten van Johan Isings hebben generaties schoolkinderen beïnvloed. In de jaren zeventig vond een Isingsrevival plaats, geleid door de journalist Jan Niemeijer. Deze Isingsfan publiceerde vorig jaar de biografie van Isings. Daarin toont hij minder interesse voor de betekenis van het werk van de beroemde illustrator dan voor zijn levensgeschiedenis.

Kees Fens herinnert zich nog goed waar zijn historische passie begon: ‘Het is 1940 en ik zit in de vierde klas van de lagere school. Een rooms-katholieke school in Amsterdam-West, de Broeders van Maastricht. Wij hebben geschiedenis. De broeder hangt een plaat voor het bord. De titel heb ik onthouden als “Het leven in het Middeleeuws klooster”. In mijn herinnering stond de afbeelding van de kloosterschool links onder op de plaat. Misschien heb ik die het scherpst onthouden doordat ze mij de mogelijkheid tot identificatie gaf. “Als ik toen had geleefd, had ik op die school willen zitten”, zei ik tegen de jongen naast mij. Dat heb ik nooit vergeten.’

Platen hebben altijd al geholpen om een uitleg te verduidelijken, vooral wanneer het onderwerp ver weg en lang geleden lag. De pedagoog Johann Pestalozzi (1746-1827) dankte zijn reputatie grotendeels aan het *Anschauungsunterricht*: hapklare brokken uit de grotemensen-werkelijkheid werden niet alleen als illustratie gebruikt, maar ook om de opmerkzaamheid van de leerlingen aan te scherpen. Rond het midden van de negentiende eeuw ontstond er in de Westerse wereld een leermiddelenindustrie die inspeelde op de toenemende verschoolsing en pedagogisering. Handelaren deden hun profijt met de opkomst van kant-en-klare onderwijsbare ‘werkelijkheid’, en een toenemend aantal scholen gebruikte in het buitenland vervaardigde wandplaten om hun professionalisering te veruitwendigen - ook tegenwoordig symboliseren computerklassen, laboratoria en websites de moderniteit van een school, hoewel ze vaak even onpraktisch worden gebruikt als de schoolplaten van weleer.

Mooi

Vanaf 1860 begon de Groningse uitgeverij Wolters zelf schoolplaten te maken, twee decennia later gevolgd door Belgische bedrijven. Die eigen productie stimuleerde vreemd genoeg de import van buitenlands materiaal. Italiaanse, Duitse en Deense platen werden met opgekleefde onderschriften

aan scholen in de Lage Landen verkocht: een Europese curriculumeenmaking *avant la lettre.* De eerste Pestalozziaanse platenreeksen verzamelden huis-, tuin- en keukenvoorwerpen die de leerlingen correct moesten benoemen, ontleden en vergelijken. Een min of meer juist perspectief, aantrekkelijke kleuren of verhaalstof ontbraken. Vanaf het laatste kwart van de negentiende eeuw huurden de schooluitgevers bekende kunstenaars in. Hun platen moesten niet enkel een ideale, duidelijke wereld voorhouden, ze moesten voortaan ook mooi zijn. En wie met zijn hoofd niet bij de les was, werd door de dramatische en kleurrijke beelden tot belangstelling verleid. Fens dankt er zijn carrière aan.

Het schoolfonds van de uitgeverij Wolters had veel succes, omdat het over een ploeg uitstekende illustratoren beschikte. Zelfs de behoudsgezinde Vlaamse schoolpers prees de beeldenpracht van de boekjes en platen uit het protestantse Noorden. M.A. Koekkoek zorgde voor biologieprenten; Cornelis Jetses voor het materiaal over *Ot en Sien* en Aap-Noot-Mies, en J.H. Isings voor de geschiedeniskundige uitgaven. De kwaliteit van de prenten maakt dat ze nog steeds worden uitgegeven, en in tentoonstellingen en musea worden gebruikt. Over één van deze tekenaars, de geschiedenis-illustrator Johan Isings, verscheen onlangs een biografie.

Hemdsknopen

Johan Hermann Isings (1884-1977) werd in een streng gereformeerd Amsterdams bakkersgezin geboren. Als leerling-decoratieschilder volgde hij 's avonds tekenlessen en maakte hij enkele illustraties voor jeugdromans. Hoewel een groot bewonderaar van het impressionisme, hanteerde hij in zijn eigen

Johan en Elisabeth Isings met hun dochtertjes Clasina en Hermine

creaties een gedetailleerde, academisch aandoende stijl met fijne arceringen. Via Jetses, die hij om advies had gevraagd, kwam hij in contact met Wolters. Zijn voornaamste opdracht voor die firma bestond uit het maken van grote geschiedkundige platen in aquarel, waarvan hij er tussen 1911 en 1970 vierenveertig maakte.

Isings' prenten blonken uit door grondig onderzoek. Zijn schetsen legde hij aan historici voor, wat tot een overvloed aan details leidde: niets werd door rookpluimen of schaduwpartijen verdoezeld, alles moest kloppen, van de hemdsknopen tot de gevels op de achtergrond. Middeleeuwse stadsbeelden waren nauwkeurige legpuzzels van bewaarde middeleeuwse huizen uit verschillende steden, van Brugge tot Groningen. Isings, die de onderwerpen in overleg met de Wolters-directie bepaalde, legde een duidelijke voorkeur aan de dag voor

Robinson Crusoe
Uit: *Het ruisende woud*

de zeventiende eeuw, voor geweldloze taferelen (hij slaagde er steevast in om veldslagen te tonen net vóór of nadat ze plaatsvonden) en voor stevige composities met duidelijke voor- en achtergrond, hoofdrolspelers en figuranten. Het opvallendst is de netheid van Isings' platen: in zijn straatbeelden en interieurs was geen plaats voor vuil, roest, gemors of drek. Zelfs een tafereel met de oude en haast failliete Rembrandt van Rijn werd verrijkt door een bontmantel en een enorm grote werkkamer. Isings hield zo veel van geschiedenis dat hij haar mooi maakte.

Kluizenaarsbestaan

Isings' liefde voor de geschiedenis kan ongetwijfeld door zijn karakter worden verklaard. Hij was een teruggetrokken man, die het stadsleven voor het landelijke Soest verruilde. De plotselinge dood van zijn vrouw, zijn zoontje en een pasgeboren tweeling in 1916 maakte hem nog meer teruggetrokken. Na de familiale rampspoed woonde hij een tijdje bij de familie Jetses en verloor hij zichzelf in zijn werk. Hij had weinig sociale contacten (hij weigerde een telefoon in huis te nemen en liet soms geen bezoek binnen) en was een kluns in huishouden en tuin. Zijn belezenheid was zo groot dat hij historici verraste met zijn kennis van historische kledij en architectuur. Zijn rotsvaste geloof had door het gezinsleed een stevige duw gekregen, waardoor hij niet langer in een kerkgemeenschap kon aarden. Met zijn tweede gezin hield hij daarom zelf gebedsstonden.

Dat gezin werd een thuis waar hij moeilijk uit loskwam. Wanneer hij voor studie van landschappen, bibliotheken of stadszichten moest reizen, keerde hij liefst dezelfde

dag nog terug naar huis. De kinderen mochten de lagere school niet bezoeken, omdat hij weigerde hen te laten inenten; ze kregen huisonderwijs. De bezorgdheid van de ouders ging zo ver dat de kinderen werd verboden om te schaatsen en te zwemmen. Zoon Hans noemde het in harde uitspraken een kluizenaarsbestaan, en de oudste dochter Clasina liet zich ook niet mals over de besloten opvoeding uit.

De biograaf daarentegen is opvallend mild. Jan A. Niemeijer, een voormalig Gronings journalist, heeft naam gemaakt als de promotor van de Ot & Sien-revival in de jaren 1970. Uitgaven als *De wereld van Cornelis Jetses*, *Kijk*, *Ot en Sien*, *Kinderen van het platteland* en *Leven op het platteland* zorgden voor een heropleving van de 'goeie oude schooltijd' zoals die ook door Willem Wilmink werd bezongen:

Een stad in de Middeleeuwen. Historische wandplaat.

Ach, zou die oude school er nog wel zijn,
kastanjebomen op het plein,
de zware deur,
platen van ridders met een kruis
en van Goejanverwellessluis
geheel in kleur.

Slag bij Nieuwpoort

Niemeijer schrijft vooral over het leven van ‘zijn’ Isings en minder over zijn betekenis als illustrator. Dankzij zijn werk over Jetses, gebaseerd op het ruime Wolters-archief, was Niemeijer niettemin de uitgelezen man om ook de biografie van Isings te schrijven: om Isings te kennen, moet je zijn boezemvriend Jetses onderzoeken, en vice versa. Het is daarom vreemd dat hij de merkwaardige parallellen in de levenslopen van beide mannen amper te berde brengt. Zowel Jetses als Isings waren romantische zielen die een voorkeur hadden voor het leven in een kraakheldere natuur en een folkloristisch verleden. Bovendien waren ze beiden diepgelovig maar niet kerkelijk, en waren ze geen van beiden vlot in omgang.

Niemeijers boek over Isings is grotendeels chronologisch opgebouwd. Het archiefonderzoek bracht enkele pareltjes aan het licht: hoe de jonge gevelschilder Isings diep onder de indruk raakte van de wandplaten van Rochussen toen hij ooit in een klaslokaal een raam moest herstellen; de wanhoop wanneer het schilderen van een plaat maandenlang aansleepte, de uitgever ongeduldig werd en de correspondentie bitsig; de herziene versies van een middeleeuws klooster, waarin steeds weer een paar historische blunders glipten. Soms wordt de verheerlijking van Isings' werk vervelend; de kunsthistoricus Ernst van de Wetering kon op één prent een tiental onjuistheden aanwijzen. Dat echter blijft in de biografie onvermeld.

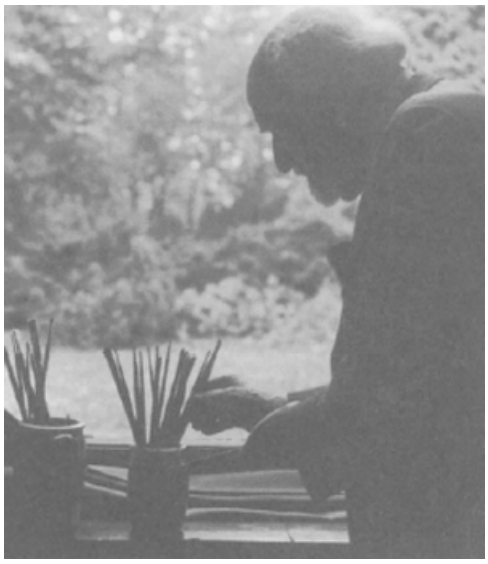
Hoewel hier en daar enkele storende

germanismen staan, leest het boek vlot en makkelijk - wellicht is dat het resultaat van de liefde voor het onderwerp en het vakmanschap van een oud-journalist. Het boek bevat prachtige en overvloedige illustraties, en ook een grote hoeveelheid foto's, brieven, schetsen en afgewerkte tekeningen. De uitgeverij Kok, de auteur en de archieven (met op kop dat van Wolters) verdienen een pluim voor de vormgeving.

Niemeijer verzuimde echter buiten de Wolters- en Isingsarchieven te treden. Hij blijft steken bij de driehoek Isings-Jetses-Wolters, en gaat niet in op de ontwikkelingen in de wereld van de schoolillustraties. Hij rept met geen woord over andere, concurrerende wandplatenreeksen. Isings werd reeds tijdens zijn leven, maar vooral postuum gecanoniseerd, recent zelfs in een Teleac-radioserie. Maar ook daarover zwijgt de auteur. Net als over het gebruik en de verspreiding van schoolwandplaten: geen woord over de pedagogische pers, over onderwijsrichtlijnen of de uitrusting van scholen. Een enkele keer steekt hij de loftrompet over de onbegrensde voordelen van de Isingsplaten. Zo werd in Duitsland een prent over de slag bij Nieuwpoort (1600, Nederlanden tegen Spanje) door uitgeverij Höpfel verkocht als de dodelijke verwonding van Tilly (1632, Breitenfeld) in de Dertigjarige Oorlog. Het veelzijdig gebruik van de platen maakt duidelijk dat de schoolse functies van de plaat belangrijker waren dan de historische inhoud. Het beeld moest netjes, gedetailleerd, belangrijk en mooi zijn. Historische correctheid was minder belangrijk. Ideaal was belangrijker dan levensecht. Meestal beperkt Niemeijer zich echter tot het wedervaren van zijn hoofdrolspeler. Even spijtig is het dat Isings slechts summier wordt gesitueerd in de negentiende-eeuwse traditie van de historische schilderkunst, waarin theatrale scènes vol heroïek werden opgezet om het nationalisme te voeden. Het boek bevat een compleet bibliografisch overzicht van Isings' illustratiewerk, maar oorspronkelijk commentaar op de platen ontbreekt. Het boek gaat te veel over Isings en zijn werk, en te weinig over zijn tijd en betekenis.

Gemiste kansen, zeker. Niettemin is dit boek goed voor tweehonderdvijftien bladzijden bladerplezier, ontdekkingen en mooi gereproduceerde prenten. De geschiedenis van leermiddelen, die dicht staat bij de geschiedenis van de lespraktijken van de laatste anderhalve eeuw, wordt er door verrijkt. Omdat het niet vaak gebeurt dat onderwijsgeschiedenis zo'n mooi boek oplevert, zij de biograaf zijn omissies vergeven.

Jan Niemeijer, *J.H. Isings. Historieschilder en illustrator* (Kampen, Kok 2001)



Johan Isings, eind jaren zeventig

Beschouwende borrelpraat
Bespiegelingen over Willem Frederik Hermans
Els Broeksma

> Je kunt zeggen dat *Apollo in Brasserie Lipp* gevarieerd is. Maar je kunt ook zeggen dat deze bundel een allegaartje zonder samenhang is. Dat komt omdat het boek in drie onevenwichtige delen uiteenvalt: 'Herinneringen', 'Beschouwingen' en een kleine afdeling 'Schrijvers over WFH'. Er staan een paar juweeltjes in deze bundel, maar hij bevat ook uitspraken die misschien nog aan de borreltafel zouden kunnen, maar niet in een boek.

In *Apollo in Brasserie Lipp* maakt Hella Haasse naar aanleiding van Hermans roman *Au pair* een fijnzinnige analyse van zijn werk, waarin ze verschillende aspecten belicht en met elkaar in verband brengt. Een van die aspecten is Hermans verhouding tot vrouwen in het algemeen en tot de vrouwelijke hoofdpersoon Paulina in *Au pair* in het bijzonder. Die verhouding is problematisch. Haasse laat zien dat Hermans zich verwant voelde met Baudelaire. Beide schrijvers hebben zij zich ondergedompeld in de massa van Parijs; ze hadden allebei een vrouw met een 'tropische achtergrond', en beiden onderscheidden zich door hun scherpe, sarcastische tong over schrijvers en kunstenaars. Ooit beweerde Hermans zelfs dat hij schreef vanuit dezelfde optiek als Baudelaire. Maar wat beide schrijvers ook gemeen hadden, was de opwinding die veroorzaakt werd door een in het voorbijgaan even waargenomen onbekende vrouw. (Men denke aan Baudelaires gedicht 'A une passante') De vluchtig waargenomen vrouw is een regelmatig terugkerend thema in Hermans werk. Omdat ze altijd uit het beeld verdwijnt en nooit meer wordt teruggezien, is zij de belichaming van het onbereikbare.

In een prachtig meanderend betoog veronderstelt Haasse dat in Hermans werk vrouwen van nature niet gelijkwaardig zijn aan mannen: 'In het oeuvre van Hermans zal men tevergeefs zoeken naar een werkelijke of zelfs maar ten dele gerealiseerde zielsverwantschap met een vrouw.'

De gedachten van mannen over vrouwen zijn altijd slechts van erotische aard. Ze gaan uit van het 'anders' zijn van de vrouw en sluiten een geestelijk contact uit. Haasse stelt dan ook de vraag of Hermans in *Au pair* (gelet op de dubbele betekenis van de titel) het probleem van het 'niet-gelijk' zijn niet opnieuw aan de orde stelt. Haar conclusie is dat de Hermans Paulina weliswaar

aanbiddelijk vindt, maar ook háár niet echt voor vol aanziet.

Wetenschap en literatuur

Frans Ruiter vergelijkt Gerrit Krol, Harry Mulisch en Willem Frederik Hermans met elkaar. Alledrie hebben zij in hun werk regelmatig gebruik gemaakt van de ‘metaforische mogelijkheden’ van wetenschap en techniek. De drie auteurs en hun literaire verbeelding verhouden zich echter totaal verschillend tot de techniek, en hun persoonlijke ‘techniek-opvatting’ kleurt in sterke mate hun literaire verbeelding. Ruiter komt met een interessante conclusie. In Hermans wereldbeeld wordt de mens bepaald door zijn drang naar kennis om ‘greep te krijgen op het universum’, maar de mens wordt telkens teleurgesteld, omdat zoiets nauwelijks mogelijk blijkt te zijn: het universum laat zich niet kennen. Er is alleen maar een beklemmende, niet te kennen wereld die ons onafgebroken en dreigend op de hielen zit. Voor Hermans vertegenwoordigen de techniek en de wetenschap zowel het heroïsche als het tragische van de mens. En hoewel ook Krol de nodige scepsis bezit ten opzichte van het kennen van de werkelijkheid, maakt hij in zijn werk niet de indruk zich erg om het raadsel van de ongrijpbare werkelijkheid te bekommeren. Krols boeken kenmerken zich door een ‘opgeruimde speelzucht’. Tot slot toont Ruiter aan dat Mulisch een systeembouwer is. De wetenschap is bij Mulisch een zelfbedachte wetenschap in een zelf bedacht systeem, waarin ‘niet alleen paranoïde, maar ook alchemistische trekjes’ zitten. Het is derhalve een onwetenschappelijke systeem, het is dogmatisch en statisch. Er zit geen enkele ontwikkeling in. In Hermans romans ontmoeten we keer op keer de

Willem Frederik Hermans. Groningen, jaren zeventig

‘tragisch onwetende homo sapiens’, in Krols werk de ‘vrolijke homo ludens’ en in Mulisch' boeken ‘de noest arbeidende homo faber’.

Polemisch talent

Als je weet hoeveel invloed Hermans op schrijvers heeft gehad met zijn polemische *Mandarijnen op zwavelzuur* (1964), waarin hij iedere auteur die hem niet beviel in mootjes hakte, is het op z'n minst verbazingwekkend dat er in deze bundel krap zestien pagina's met maar vier schrijvers te vinden zijn die uiteenzetten hoe zij zich tot Hermans verhouden. Dat hadden er heel wat meer kunnen zijn. Van de vier geeft Willem Brakman blijk van de meest onafhankelijke geest. Niet gehinderd door gevoelens van afgunst, haat of grenzeloze bewondering schrijft Brakman onbevangen over zijn verhouding tot Hermans. Hij vindt *De donkere kamer van Damocles* een uitstekende

W.F. Hermans geportretteerd door Emile van Moerkerken

roman, maar heeft verder nogal wat bezwaren tegen het polemische werk van Hermans. Hij kan Hermans niet anders zien dan iemand die op alles en iedereen kritiek wilde hebben en die op bijna ‘psychopathische’ wijze op zoek was naar onrecht hem aangedaan, zodat hij zijn polemische talenten kon laten schitteren. ‘Onverzadigbaar was zijn honger naar miskenning, en de strijd die hij voerde om datgene op te roepen wat hij zou afwijzen, is heroïsch te noemen.’ Brakman heeft niet zoveel op met types die ruzie nodig hebben om creatief te zijn. Hij eindigt zijn betoog dan ook met: ‘Ik die nog eigenaar ben van een “heimwee naar het sprakeloze”, dat wat Henriëtte Roland Holst “de zachte dingen” noemde, zal hem vermoedelijk met veel bewondering niet meer lezen.’ Dirk van Weelden echter werd zo aangetrokken door de overrompelende kracht van Hermans zinnen dat hij van schrik altijd doorlas. Hij werd - zoals hij het noemt - bewerkt door de ‘Hermansmachine’ en kwam terecht in een

W.F. Hermans in Parijs, 1975

benauwende wereld vol verschrikkelijke waarheden, waaraan niet te ontsnappen viel. Het feit dat Hermans door spottend en sarrend om zich heen te slaan zelf immuun probeerde te worden, ontroert Van Weelden, omdat de auteur zich juist daardoor laat kennen: ‘Hermans is een extreem voorbeeld van een schrijver wiens werk ontworpen is om op literaire wijze van zijn zwakste punt zijn sterkste punt te maken: zijn neiging wraak te nemen op alles wat hem beschaamde, kleineerde en beledigde.’

Hermans was een intimiderende, boze man, die erin is geslaagd velen de stuipen op het lijf te jagen. Deze houding kwam voort uit een diepe kwetsuur, de diepe teleurstelling dat hij geen erkenning kreeg op het moment dat hij daar grote behoefte aan had. Dat heeft hem voor het leven rancuneus gemaakt. In een interview met Cees Nooteboom heeft Hermans letterlijk gezegd dat hij, als hij in Nederland was blijven wonen, ‘van verbittering gestikt zou zijn’.

W.F. Hermans en Cees Nooteboom, 1978

Die eeuwige rancune en zijn scherpe tong hebben uiteindelijk veel effect gehad op zijn omgeving, zoals vooral blijkt uit de afdeling ‘Herinneringen’.

Grasduinen

De samenstellers van de bundel vonden het kennelijk interessant om - in afwachting van de biografie over Hermans door Willem Otterspeer - een aantal mensen te vragen hun herinneringen aan Hermans onder woorden te brengen. Het gevolg is dat meer dan de helft van dit boek door persoonlijke memoires in beslag wordt genomen. Dat is jammer, want niet alleen zijn die vaak nietszeggend, het probleem is ook dat ze onbetrouwbaar zijn. Probeert een biograaf op grond van verifieerbare feiten een zo natuurgetrouw mogelijk beeld van de gebiografeerde op te roepen, de herinneringophaler grasduint een beetje in zijn geheugen en heeft al gauw de neiging om van de gebeurtenissen uit het verleden een goed passend plaatje te maken. Cees Nooteboom is een van de weinigen die daaraan ontsnapt, omdat hij beseft hoe gebrekkig zijn geheugen is. Waar hij niet zeker is van zijn zaak, brengt hij de nodige relativering aan. Zijn herinneringen zijn daarom leuk om te lezen en ook een stuk verteerbaarder dan die van de anderen.

Een euvel is ook dat de herinneringen vaak meer zeggen over degene die ze ophaalt dan over Hermans. Wat een aantal van deze stukken gemeen heeft, is dat de auteurs vol ontzag de eerste ontmoeting met de streng oordelende, barse Hermans tegemoet zagen, bang als ze waren voor zijn eventueel vernie-

tigende oordeel. Als de grote meester hen welwillend had bejegend haalden ze opgelucht adem. Na deze welwillende reactie waanden ze zich bovendien al gauw Hermans' vriend. Er zijn er zelfs die zich vanaf dat moment met hem dachten te kunnen meten. Het meest pedante, zelfingenomen stuk is dat van Raymond J. Benders, die als volgt begint: ‘Ballingschap, leed, verraad en krankzinnigheid vormden het gesternte dat mij met Hermans samenbracht op 15 oktober 1978. Het was een schitterende herfstdag en zondagochtend op het Cimetero San Michele in Venetië. Ik flaneerde met mijn pas verworven bruid, op de dag die tevens Nietzsches geboortedag was, langs de graven van vele weggeraakten.’ Commentaar overbodig.

Het is verbazingwekkend dat zelfs na zijn dood uit veel stukken nog een kritiekloze bewondering spreekt, alsof de herinneringophalers over het graf heen nog de fiolen van Hermans toorn vrezen. Al met al kun je je niet aan de indruk onttrekken dat Hermans zich daarom wel moest omringen met blinde vereerders. Wie hem tegensprak werd afgemaakt en verguisd.

Hermans was een schrijver waar niemand omheen kon. Hij heeft een paar fenomenale romans geschreven, en *Mandarijnen op zwavelzuur* heeft veel rumoer teweeggebracht. Met dat laatste boek in gedachten kun je je afvragen of Hermans met de artikelen in *Apollo in Brasserie Lipp* tevreden was geweest. Een aantal stukken over zijn werk zou hij met instemming hebben gelezen. Maar de persoonlijke herinneringen hadden - als ze niet over hem gingen - een navenant venijnig artikel als in de *Mandarijnen* kunnen opleveren. Hermans maakte korte metten met slippendragers. Wie angst had voor slaag werd als ‘oud vaatwerk kapotgesmeten’.

Raymond J. Benders en Wilbert Smulders (red.) *Apollo in Brasserie Lipp. Bespiegelingen over Willem Frederik Hermans* (Amsterdam, De Bezige Bij 2001)

Schrijvershuizen
De Hölderlintoren in Tübingen
Monica Soeting

Als het heet is in Tübingen, en de kleine straatjes door toeristen verstopt dreigen te raken, dan is er maar één plek waar je op adem kunt komen: de Hölderlintoren. In die toren, waar de dichter Friedrich Hölderlin zevenendertig jaar woonde, is het koel en rustig, en vanuit de ramen aan de voorkant kun je op je gemak van een van de mooiste uitzichten in de stad genieten. Vóór je stroomt het groene water van de Neckar. Achter de rivier rijzen de hoge bomen van het Neckareiland op, en zie je een deel van de Schwäbische Alp. Omdat je vanachter het dikke glas het gegil en geschreeuw van de mensen in de *Stocherkähne* niet kunt horen, completeren de bootjes het romantische beeld. Draai je je om, dan kun je je laven aan de gedichten van Friedrich Hölderlin zelf, die op grote plakkaten aan de muren zijn aangebracht. Heb je alle brieven, tekeningen en manuscripten bekeken, dan kun je naar de tuin van het Evangelische Stift - de theologische faculteit - lopen, een andere geheime tip. Weliswaar is het voor buitenstaanders verboden om de tuin te betreden, maar als je je rustig gedraagt, en het liefst nog een boek in je hand hebt, zal niemand je lastig vallen. Vanuit de tuin van het Stift is het uitzicht zo mogelijk nog mooier. Komende van de Hölderlintoren ben je dan al langs de Alte Aula, een van de oudste Tübinger universiteitsgebouwen, gewandeld, en heb je kunnen zien waar zich ooit de middeleeuwse stadbaden bevonden. Vanuit de Stiftst kijk je uit op de rivier en op een deel van het oude slot. En omdat je vanaf dit punt ook een deel van de negentiende-eeuwse wijk kunt zien, heb je in één blik alle eer en glorie van deze Zuid-Duitse universiteitsstad bij elkaar: in het Stift woonde en studeerde Hölderlin samen met Georg Hegel, Johann Gottlieb Fichte en Friedrich Schelling, en aan de overkant van de rivier woonden de filosoof Ernst Bloch en de literatuurwetenschapper Hans Meijer.

Gevoelens

Hölderlin, die in 1770 in Lauffen am Neckar geboren werd en in het nabijgelegen Nürtingen opgroeide, leefde een groot deel van zijn leven in Tübingen - eerst als student en later als patiënt. In 1799 schreef hij een ode aan de Neckar. In de eerste strofe wordt meteen duidelijk welke rol de rivier in zijn leven speelde: ‘In deinen Tälern wachte mein Herz mir auf / Zum Leben, deine Wellen umspielten mich / und all der holden Hügel, die dich / Wanderer! Kennen, ist keiner fremd mir.’

Friedrich Hölderlin, 1793

Hölderlin ging, toen hij in Tübingen studeerde, in de vakanties het liefst te voet naar huis. Stap voor stap maakte hij zich dan los van het strenge Stifsleven en probeerde hij in de natuur op te gaan: ‘Auf ihren Gipfeln löste des Himmels Luft / Mir oft der Knechtschaft Schmerzen’, staat er in de tweede strofe. Tübingen was in Hölderlins studententijd verre van idyllisch. ‘Ik kan me geen beeld vormen van de ellendige, nauwe, stinkende plaats uit die tijd, want oud en smal zijn voor mij mooi’, schrijft Peter Härtling in een geromantiseerde biografie van Hölderlin. Maar stinken deed de stad. Voor de meeste huizen lagen mesthopen, waar het schimmelde en broeide. 's Nachts was er geen licht op straat, en als de arme boeren, handwerkslieden en arbeiders hun kans schoon zagen, legden ze de vaak rijke en verwende studenten letterlijk zo veel mogelijk obstakels op hun weg.

In het Stift was het leven niet beter. In Hölderlins tijd golden strenge huisregels, die het doen en laten van de studenten tot in de details bepaalden. Hölderlin zelf was al jaren gewend aan onderdrukking en mishandeling. Vóór hij in 1788 in Tübingen ging studeren, had hij op twee internaten gezeten, waar hij met straffe hand op de universiteit voorbereid werd. Tijdens zijn studie kreeg hij ook met politieke onderdrukking te maken: als overtuigd republikein hoorde hij met Hegel en Schelling tot een studentengroep die zich tot de idealen van de Franse revolutie bekende. Zelf hield hij zich verre van politieke acties, maar sommige van zijn vrienden zagen zich gedwongen uit het conservatieve Württenberg naar het progressievere Noorden te vluchten.

Na het halen van zijn examen in 1793 besloot Hölderlin geen predikant te worden. Hij weigerde zich ook nog eens aan de regels van de kerk aan te passen. In hetzelfde jaar kreeg hij op voorspraak van Schiller, die een aantal van zijn gedichten had gelezen, in Franken een aanstelling als huisleraar bij het gezin van Charlotte von Kalb, een vriendin van Wolfgang von Goethe. Deze eerste baan was geen succes.

Hölderlins leerling was een neurotisch jongetje, dat zijn omgeving het bloed onder de nagels vandaan haalde. Hölderlin zelf kreeg last van toevallen en waanvoorstellingen. Na een korte verhouding met de gezelschapsdame van Von Kalb, verliet hij de familie. Te voet trok hij naar Stuttgart en Tübingen, waar hij zijn studievrienden bezocht. Met hen maakte hij, eveneens te voet, een pelgrimage naar

De Neckar in Tübingen. Op de achtergrond de Hölderlintoren en de Stiftsgebouwen.
Foto Monica Soeting

Zwitserland, een van de eerste Europese republieken.

Een jaar later vond Hölderlin een nieuwe aanstelling bij een rijke koopmansfamilie in Frankfurt. Hier leek hij in een ideale situatie terechtgekomen: de kinderen waren lief en leergierig, en hij kreeg volop tijd om zich aan het dichten te wijden. Helaas staken zijn gevoelens een spaak in het wiel. Toen hij tijdens een Franse aanval op Frankfurt zijn arbeidgeefster en haar kinderen op de vlucht naar een veiliger oord begeleidde, begon hij met haar een verhouding. Een tijdlang ging dat goed, en vonden de geliefden diepe voldoening in hun clandestiene ontmoetingen. Maar toen de huisheer van de verhouding lucht kreeg, werd Hölderlin prompt ontslagen.

Waanzin

Een tijd van korte aanstellingen, lange omzwervingen, aanvallen van waanzin, maar ook van grote productiviteit begon. In 1799 publiceerde Hölderlin het tweede deel van *Hyperion*, dat hij aan zijn geliefde opdroeg. Een paar jaar later verscheen zijn vertaling van de tragedies van Sophocles. Hij nam banen aan in Zwitserland en Frankrijk, maar hij hield het nergens langer dan een paar dagen uit. Onderdak vond hij steeds bij zijn studievrienden, die hem ook van geld voorzagen. Een van hen bezorgde hem een baantje als bibliothecaris, maar dat werd hij slechts in naam. Hölderlin kreeg vervolgingswaan, hallucineerde en ten slotte kwam hij nauwelijks nog zijn kamer uit. Hij at en dronk onregelmatig en omdat hij zich niet meer verzorgde, was het een verschrikking hem in zijn kamer te bezoeken.

In 1806 ging het zo slecht met hem dat zijn vrienden hem naar zijn moeder stuurden. Die liet hem na korte tijd in de kliniek van de arts Autenrieth in de Alte Burse opnemen, destijds een van de modernste klinieken voor geestesge-

Friedrich Hölderlin, 1823

stoorden. Na zeven maanden onderzoek werd Hölderlin in het gezin van de timmerman Ernst Zimmer geplaatst. Zimmer was een groot bewonderaar van Hölderlins gedichten, en zag het als een eer de inmiddels beroemde dichter te verzorgen. Enkele jaren eerder had hij toestemming gekregen op een deel van de oude stadsmuren langs de Neckar een torentje te bouwen, waarin hij met zijn gezin was gaan wonen. Hölderlin kreeg een kamer op de eerste etage van de toren, met uitzicht op de Neckar. 'Ik ben er vaak geweest, heb vaak uit het raam gekeken, op de intussen uitgedunde lanen, op de Spitzberg en op de Alp. Dit is zijn uitzicht', schrijft Härtling. 'Ze zijn bekoorlijk, zegt men vaak van landschappen; ze lijken door kinderen getekend te zijn: zonder enige pathos, een beetje krom en een beetje te klein uitgevallen, maar licht en luchtig.'

Of Hölderlin ook zo van het uitzicht heeft genoten, is de vraag. Hij leed niet alleen aan angstaanvallen, maar ook aan veel lichamelijke kwalen. Toch bleef hij schrijven, soms om zijn vele bezoekers een plezier te doen, maar meestal voor zichzelf. De meeste schrijfsels verdwenen als de vermeende producten van een waanzinnige in de prullenbak.

Museum

Hölderlin stierf op 7 juni 1843, drieënzeventig jaar oud. Hij werd begraven op het nieuwe kerkhof aan de noordkant van de stad. Lotte Zimmer, die na haar vaders dood de verzorging van Hölderlin op zich had genomen, nam de condoleances van een groot aantal Hölderlinbewonderaars in ontvangst. Hölderlins moeder was toen al dood, en zijn broer en zuster hadden geen contact meer met hem. Lotte Zimmer

bepaalde in haar testament dat het torenkamertje bleef zoals Hölderlin het had bewoond. Dat gebeurde. In 1984 werd de toren gerestaureerd en nam de Hölderlinvereniging, waarvan Härtling voorzitter is, haar intrek in het gebouw. Sindsdien is de toren een museum.

Het belang van Hölderlins werk voor de Duitse literatuur staat al sinds zijn leven buiten kijf. Maar over de vraag of Hölderlin werkelijk gek was of niet, wordt nog steeds gediscussieerd. Sommigen, zoals de Hölderlinbiograaf Gunter Martens, verdedigen de roman-

tische stelling dat Hölderlin zich met zijn vreemde gedrag vooral tegen de gevestigde orde weerde. Dat hij zijn bezoekers steevast met ‘uw eerwaarde’ of ‘uwe hoogheid’ aansprak, beschouwen ze als het bewijs daarvoor: hij wilde met dergelijke grappen alle regels en normen belachelijk maken.

Härtling ziet het anders. Hij beschrijft ‘der liebe Holder’, zoals Hölderlin door de familie Zimmer genoemd werd, als een briljante, maar overgevoelige man, die aan de eisen van zijn omgeving niet kon voldoen.

De Hölderlintoren is open van dinsdag tot en met vrijdag van 10.00 tot 12.00 en 15.00 tot 17.00 uur; op zaterdag, zon- en feestdagen van 14.00 tot 17.00 uur.

Adres: Bursagasse 6, 72070 Tübingen

Telefoon: (00-49) (0)70 71 - 2 29 48

Literatuur:

Peter Härtling, *Hölderlin* (Kiepenheuer & Witsch, Keulen 1997)

Gunter Martens, *Friedrich Hölderlin* (Rohwolt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1996)

Wie doet wat

Aanvullingen en correcties op de lijst van biografen en hun onderwerpen, die een keer per jaar wordt gepubliceerd.

Peter Bak: **W.F. de Gaay Fortman**
A.v.H. Destreelaan 96
1834 ES Sint-Pancreas
info@bakschrijft.nl
Igor Cornelissen: **J.H. Zwart**
Vondelkade 13
8023 AA Zwolle
(**Paul de Groot, Siegfried Wreszynski**)
Onno Mensink: **Daniël François Scheurleer**
Rijksstraatweg 236
2241 BX Wassenaar
omensink@worldonline.nl

Medewerkers aan dit nummer

GERARD BES is leraar Nederlands in Haarlem. Hij schreef over Hans Lodeizen in de *Haagse Post* en werkte mee aan een documentaire over de dichter.

ELS BROEKSMA is redacteur van *De Gids* en *Biografie Bulletin*, bestuurslid van de Werkgroep Biografie en lid van de Adviesraad van het Fonds voor de Letteren.

KARL CATTEEUW is assistent aan de afdeling Historische Pedagogiek van de Katholieke Universiteit Leuven en werkt aan een dissertatie over schoolwandplaten voor het stelonderwijs.

PIET HAGEN is hoofdredacteur van *De Journalist.* Hij publiceerde eerder dit jaar *Journalisten in Nederland, een persgeschiedenis in portretten, 1850-2000,* en is bezig met de voorbereiding van een biografie van Pieter Jelles Troelstra.

DAVID HAMERS is als assistent in opleiding verbonden aan de capaciteitsgroep Wijsbegeerte van de Faculteit der Cultuurwetenschappen, Universiteit Maastricht. Hij schrijft een proefschrift over de verbeelding van Noord-Amerikaanse buitenwijken in sociaal- en geesteswetenschappelijke disciplines en in literaire fictie.

KOEN HILBERDINK werkt bij de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen en is redacteur van *Biografie Bulletin.* Van zijn hand verscheen in 2000 bij J.M. Meulenhoff *Ik ben een vreemdeling. Ik sta apart. Een biografie van Paul Rodenko (1920-1976).* Op dit moment werkt hij aan een biografie van Hans Lodeizen, die bij uitgeverij Van Oorschot zal verschijnen.

STINE JENSEN is als universitair docent televisiewetenschappen verbonden aan de Universiteit van Nijmegen en schrijft regelmatig recensies voor *NRC Handelsblad.* Zij is redacteur van *Biografie Bulletin.*

ROB MOLIN is literair journalist en schrijft recensies voor het *Limburgs Dagblad.* Hij publiceerde verschillende boeken, onder anderen over Pierre Kemp en Hans Lodeizen. In 1995 promoveerde hij op een proefschrift over Adriaan Morriën.

MARIËLLE POLMAN is werkzaam in het voortgezet onderwijs en is hoofdredacteur van *Biografie Bulletin.* Zij promoveerde op de literatuurkritiek van Anton van Duinkerken en publiceerde een monografie over Hélène Nolthenius.

MONICA SOETING is redacteur bij Uitgeverij Atlas en eindredacteur van *Biografie Bulletin.* Zij schrijft recensies voor onder andere dagblad *Trouw* en het tijdschrift *Surplus.*

PAUL VAN TONGEREN is hoogleraar wijsgerige ethiek aan de Katholieke Universiteit Nijmegen en leidt daar een onderzoeksgroep die onder meer een woordenboek bij Nietzsches werk samenstelt.

Biografie Bulletin
Najaar 2002

Wegen naar onsterfelijkheid
De seriële schildersbiografie van Giorgio Vasari tot Jacob Campo Weyerman

Arjen Fortuin

Het is geen toeval dat Giorgio Vasari de biografie koos als genre om de schilderkunstige inzichten van de Italiaanse renaissance voor de toekomst vast te legen, zoals het ook geen toeval was dat hij daarmee als biograaf zijn eigen plaatsje in de eeuwigheid verwierf. Evenzo verging het Karel van Mander, wiens schilderijen alleen nog worden tentoongesteld dankzij zijn reputatie als biograaf. Een seriële biografie van seriële schildersbiografen toont de geleidelijke weg naar de normale lezer.

Er zijn nogal wat biografen van romanschrijvers, sporthelden en legeraanvoerders die eigenlijk liever zelf romanschrijver, sportheld of legeraanvoerder waren geweest. Zoals er ook biografiecritici zijn die eigenlijk de voorkeur aan het biografenvak zouden geven. Een enkele uitzondering daargelaten - is Boswell niet eigenlijk beter dan Johnson; en hoe goed is Richard Holmes nu precies? - is de hiërarchie helder: als biograaf en gebiografeerde uit hetzelfde vak komen, is de biograaf waarschijnlijk het kneusje. De kans is groot dat de biograaf slechts herinnerd zal worden als degene die 'het boek over...' heeft geschreven en niet meer als de romancier, sporter of soldaat die hij óók was.

Het kan ook anders. Afgelopen zomer was er in het Frans Hals museum een tentoonstelling te zien van het werk van de Haarlemse schilder Karel van Mander (1548-1606). De schilderijen waren niet zo bijzonder, het werk van Van Mander wordt tegenwoordig dan ook 'beschouwd als de producten van een middelmatige schilder, wiens werk bij lange na niet het niveau haalde van dat van Bartholomeus Sprenger, Cornelis Cornelisz. van Haarlem en Hendrik Golzius'. In de herkomst van dit citaat schuilt de reden van de tentoonstelling. De kwalificatie is afkomstig uit het voorwoord van J.L. de Jong bij een editie van *Het schilderboek. Het leven van de Nederlandse en Hoogduitse schilders in de vijftiende en zestiende eeuw.* Auteur: Karel van Mander. En zoals ook in de besprekingen van de tentoonstelling meer aandacht uitging naar de biografische dan naar de schilderkunstige verdiensten van Van Mander, schrijft De Jong: 'Het is zelfs zeer de vraag of Van Manders werk nu nog wel enige aandacht zou hebben getrokken als het niet door de schrijver van *Het Schilderboeck* was gemaakt.'

Kortom, Karel van Mander heeft doordat hij een belangrijk biograaf was, als schilder de eeuwigheid gehaald.

Giorgio Vasari. *Zelfportret*

Vierhonderd jaar na zijn dood zou dit een uitgekiend publiciteitsplan heten - maar waarschijnlijk is het niet zijn bedoeling geweest om als schilder voor eeuwig beroemd te worden. Van Mander schreef zijn boek niet omdat hij zich wilde optrekken aan de gebiografeerde schilders, maar vooral omdat hij de volgende generaties kunstenaars de weg naar de juiste kunstbeoefening wilde wijzen, zoals Giorgio Vasari dat eerder had gedaan voor de Italiaanse renaissance.

Waar Van Mander de verworvenheden van de *schilderkunstige* traditie wilde voortzetten, plaatste hij zichzelf in een *biografische* traditie. Die was in 1550 in Italië begonnen bij Vasari's *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori.* Na Van Mander zou die in Nederland worden voortgezet door Arnold Houbraken (*De Groote schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*), Jacob Campo Weyerman en Johan van Gool. Bezien in het perspectief van wat met een knipoog een seriële biografie van seriële schildersbiografieën zou kunnen heten, tonen die boeken niet alleen hoe en in welke hoedanigheid schilderende schildersbiografen de eeuwigheid kunnen halen, maar ook hoe in de loop der tijd het biograferen steeds meer de hoofdzaak wordt. Wat niet per se betekent dat de kwaliteit van de boeken toeneemt.

Verdorven Griek

De opvoeding van jonge schilders beschouwden Vasari en Van Mander als levensbelangrijk. Hoewel zij een concept kenden van vooruitgang in de kunst, werden zij vooral gedreven door een grote angst voor achteruitgang. Voor Vasari zag de geschiedenis van de beeldende kunst er in 1550 eenvoudig uit. Nadat de klassieke beschaving ten onder was gegaan, brak een duizendjarig intermezzo van donkere

onkunde aan. De schuldige was keizer Constantijn II die de schatten van het al danig door de barbaren geteisterde Rome roofde er daarmee op Sicilië strandde. Daar werd hij - ‘volkomen terecht’ volgens Vasari - door zijn eigen mannen vermoord. De schatten van Rome werden naar Alexandrië gevoerd. ‘En zo ging door deze verdorven Griek uiteindelijk alles verloren wat nog niet door de pausen was vernield. Zodat, daar er nergens meer een spoor of een aanwijzing van iets goeds te vinden was, de volgende generatie kunstenaars - grof en onbeholpen als men was, met name op het gebied van schilderingen en beelden, maar aangespoord door de natuur en de atmosfeer - weliswaar opnieuw aan het werk toog, maar volgens de kwaliteit van ieders inzicht, en niet volgens de bovengenoemde regels van de kunst,

die haar onbekend waren.'

Zo produceerden de meesters van de donkere tijd slechts 'misbaksels en onbeholpenheden', schreef Vasari in de voorrede tot zijn *Le vite*, het werk dat herhaling van een dergelijke beschavingsramp moest voorkomen. Dat hij daarvoor het sinds de keizerlevens van Suetonius bekende genre van de seriële biografie gebruikte, sloot naadloos aan bij de boodschap die de schrijver wilde uitdragen. Na de collectivistische duisternis van de Middeleeuwen was het namelijk een opeenvolging van voortreffelijke *individuen* geweest die de kunst weer uit het slop hadden getrokken, beginnend bij Giotto en eindigend met de perfectie van Michelangelo.

Vasari, net als Van Mander een schilderende schildersbiograaf, beweerde in de eerste plaats zijn collegae een dienst te willen bewijzen met het boek. 'Immers, wanneer zij hebben gezien hoe de kunst van een nietig begin tot de grootste hoogte steeg, en hoe zij van een zo edel niveau zo diep neerstortte dat er van haar niets meer over bleef, en hoe bijgevolg de aard van dit vak dezelfde is als die van de andere kunsten die, evenals de lichamen der mensen, worden geboren, opgroeien, verouderen en sterven, dan zullen zij, de kunstenaars, des te makkelijker inzicht kunnen verwerven in de voortgang van haar wedergeboorte en van de volmaaktheid die zij in onze dagen wederom heeft bereikt.' Bovendien zou zijn boek kunnen dienen als medicijn wanneer de kunst opnieuw in crisis zou raken.

De door hemzelf opgeschreven beweegredenen waren niet Vasari's enige motieven om zich in de levens van de grote schilders te verdiepen. In zijn heldere toelichting die aan de Nederlandse editie uit 1998 vooraf gaat, wijst Henk van Veen erop dat Vasari, zoals iedere biograaf, ook zelf uit was op een plaatsje in de geschiedenis. Zijn meermalen geuite excuses dat hij slechts een eenvoudige schilder is en geen schrijver, klinken raar in zijn opgepoetste schrijfstijl. In de eerste reacties op zijn boek werd hij dan ook vooral gecomplimenteerd met de dienst die hij zichzelf had bewezen door de *Levens* te schrijven: hij had de onsterfelijkheid binnen handbereik, schreef tijdgenoot Paolo Giovio hem.

Wanneer Van Veen het over de ontstaansgeschiedenis van *De Levens* heeft, komt de ijdelheid van Vasari nog duidelijker voor het voetlicht. In de laatste biografie in het boek - Vasari's autobiografie - vertelt de auteur hoe hij op een avond in 1546 met een aantal geletterde vrienden om de tafel zat in het paleis van kardinaal Alessandro Farnese in Rome. Daar was ook de eerder genoemde Paolo Giovio, die opmerkte dat er eens een levensbeschrijving van alle schilders moest komen, beginnend bij Cimabue en eindigend in hun eigen tijd. Daarvoor zou de humanist Giovio dan wel de hulp van een deskundig schilder nodig hebben. Daarop wendde de kardinaal zich tot Vasari. Allen waren het erover eens dat Vasari die helper moest zijn. Later zou Giovio hem hebben aangespoord het boek maar helemaal zelf te schrijven.

Mooi verhaal, maar er klopt niets van. Uit andere bronnen blijkt dat Vasari al veel eerder materiaal verzamelde voor zijn boek. De mystificatie diende om duidelijk te maken hoe goed hij was ingebed in het literaire leven van zijn tijd.

De O van Giotto

De eigenlijke *Levens* beginnen in 1240 met de geboorte van Giovanni Cimabue. Op dat moment was het aantal kunstenaars in Italië ‘tot nul terug-

gebracht'. Toen Cimabue jong was, waren enkele Grieken in Florence ingehuurd om een kapel te schilderen. De jonge Cimabue keek zijn ogen uit en mocht uiteindelijk meehelpen, waarbij al gauw zijn artistieke aanleg aan de oppervlakte verscheen. Een minstens zo belangrijke rol heeft Cimabue in de derde biografie van het boek, die van Giotto (1266-1337), de schilder die werkelijk de nieuwe tijd zou inluiden. In deze biografie wordt duidelijk hoezeer Vasari niet alleen aan de vooruitgang in de kunst hecht, maar ook aan het belang van het geniale individu. De tienjarige Giotto, vertelt Vasari, werd door zijn vader uit schapenhoeden gestuurd en doodde de tijd met het tekenen op stenen, in het zand of op de grond van wat hij zoal zag in de natuur. En wie liep er op een goede dag langs de plaats waar de jonge herder aan het tekenen was? Juist, Cimabue. Die zag hoe Giotto 'met een enigszins puntige steen op een vlak en glad rotsblok een schaap afbeeldde, naar de natuur, zonder dat hij van wie ook, of het moest van de natuur zelf zijn, had geleerd hoe men dit deed. Cimabue bleef dan ook staan, stomverbaasd, en vroeg hem of hij met hem mee wilde en bij hem wilde wonen'.

Giotto werd volgens Vasari overigens pas tot de grootste schilder van het land verklaard, toen de paus een door Giotto zonder passer getekende letter O onder ogen kreeg. Die O was zo perfect dat hij nog weer later aanleiding gaf tot het ontstaan van het gezegde 'Jij bent nog ronder dan de O van Giotto' voor grote domoren. Vasari wisselt grote woorden met aardige anekdotes af om de genialiteit van zijn helden tot uitdrukking te brengen. Over Giotto vertelt hij bijvoorbeeld ook het volgende verhaal. Toen deze nog bij Cimabue in de leer was, schilderde hij een vlieg op de neus van een figuur van zijn meester, die vervolgens herhaaldelijk probeerde het insect van het doek te verjagen, totdat hij inzag dat hij zich vergiste.

Karel van Mander (die in *Het schilderboeck* een aantal biografieën van Vasari vertaald opnam) was niet zo verwaand als Vasari. Hij voegde zijn eigen levensverhaal niet aan het *Schilderboeck* toe, hoewel zijn positie temidden van de Nederlandse en Hoogduitse schilders dat best had gerechtvaardigd. Iemand uit zijn omgeving moet dat onterechte bescheidenheid hebben gevonden, want toen na de dood van Van Mander een tweede druk van het boek verscheen, werd er een anonieme levensbeschrijving van Van Mander aan toegevoegd, compleet met de jeugdanekdotes die het genre zo onderhoudend kunnen maken.

Een typerend voorbeeld van vroegmoderne kinderhumor is het verhaal over hoe kleine Karel buiten speelde met enkele vrienden, van wie er een, een zekere Joosje, een nieuwe lakense rok aanhad. Karel maakte hem wijs dat de rok ondeugdelijk omgezoomd was en dat hij dat wel voor hem wilde doen: 'de sul liet dit toe, Karel perste het sap uit de krieken en maakte rondom twee randen; op de zijden, voor en achter, de mouwen niet vergetend, schilderde hij mooie kapellen.' Daarmee was de grap niet klaar, want Joosje werd overgehaald om ook zijn billen (bloot onder de rok) te laten beschilderen. Aldus geschiedde en Karel 'zette de jongen met zijn blote billen naar de zon, opdat zijn schilderwerk snel zou drogen. Hij ging aan de gang en schilderde op de billen van Joosje een lelijk, grijnzend duivelsbakkes'. De afloop is voorspelbaar. Joosje ging naar huis om zijn moeder zijn versierde rok te tonen, en moe-

der haalde de ranselstok te voorschijn. Maar toen zij de beschilderde billen van haar zoon zag, viel zij flauw onder het roepen van de woorden: ‘O Sint-Maarten, patroon van Meulebeeke, sta me bij.’ Ook in het geval van Van Mander is dus sprake van een voorbode van latere faam, zij het op een socialer vlak dan dat waarop de genialiteit van Giotto zich aankondigde.

Zeer uitgebreid is ook de beschrijving van de dood van Van Mander, die volgens zijn anonieme biograaf leed aan ‘een of andere ziekte’. Een arts gaf hem pillen waarvan zijn stoelgang op hol sloeg en drankjes die niet werkten, ‘want het is een toer in leven te blijven als de dood wenkt’. Op avond voor zijn dood zei hij nog toen zijn broer constateerde dat hij er slecht uitzag: ‘Hoe slechter hoe beter, het is geen mens duidelijk te maken hoe erg de doodsstrijd is.’ Na zijn overlijden, op 11 september 1606, werden er overigens maar weinig tekeningen en schilderijen van hemzelf in huis gevonden ‘omdat hij er gauw genoeg had zijn werk lang te zien’, een observatie waar met een beetje goede wil nog wel een voorspellende kracht aan toe te dichten is.

Vreemde parade

Voor de hedendaagse lezer is de parade die Van Mander in zijn *Schilderboeck* voorbij laat trekken een vreemde verzameling. Pieter Brueghel de Oude, Hiëronymus Bosch, Hendrik Goltzius en Albrecht Dürer zijn vertrouwde namen, maar de afwezigheid van de namen van de volgende generatie overheerst. Rembrandt werd geboren in Van Manders sterfjaar. Gerard Dou (1613), Jan Steen (1626) en Johannes Vermeer (1632), zouden pas veel later het levenslicht zien. Een aanwijzing dat Van Mander op het juiste spoor zat, is er

Jacques van Gheyn II: *Karel van Mander op zijn sterfbed.*

wel: in de biografie van Cornelis Cornelisz. van Haarlem noemt hij ‘een zekere Pieter Lastman, van wie man veel verwacht en die nu in Italië vertoeft’. Tegenover die herkenning van Rembrandts leermeester staat dat hij zijn destijds al actieve stadgenoot Frans Hals (1583-1666) over het hoofd zag. Hoe dan ook, een eeuw na de dood van Van Mander was de kunst in de Nederlanden volledig van aangezicht veranderd: de Republiek was het toneel geweest van een van de opmerkelijkste bloeiperioden uit de kunstgeschiedenis - waarmee ook het aanvullen van de kunsthistorische geschriften noodzakelijk werd. Dus trad tussen 1718 en 1721 Arnold Houbraken in het voetspoor

van Van Mander met de publicatie van *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* in drie delen, waarvan het laatste overigens pas na zijn dood in 1719 verscheen. Evenals Vasari en Van Mander lijkt Houbraken een educatieve missie te hebben gehad. Die uit zich vooral in de buitengewoon bezorgde woorden die hij wijdt aan de kunst van zijn tijd, die naar zijn mening (en die van het grootste deel van zijn tijdgenoten) in verval was geraakt. Door de economische teruggang aan het begin van de achttiende eeuw was het aantal kunstenaars afgenomen en

daarmee het aantal specialismen dat werd beoefend: ‘Zoo moet men zich over de leedige plaatsen die men in de oeffenschool van Pictura meer en meer bevindt bedroeven. En met reeden, daar men ziet daar verscheiden deelen van de konst afgescheurt, met hun loffelijke bewerkers te grave gedaalt zyn, buiten de hoop dat dezelven schooner verryzen zullen.’

Houbraken wil de kunstenaars dus de juiste weg wijzen, een weg die bestaat uit een verheven kunstopvatting, waarbij de commercie ver uit de buurt gehouden moet worden: zo maakt Houbraken gewag van de vijfentwintig gulden extra die Gerard Dou bedongen zou hebben voor het schilderen van ‘min dan 25 wormgaatjes in een oud Spinnenwiel’. De geldliefde van Dou vond Houbraken schandalig, een belediging voor de kunst, die immers om verheven zaken draaide.

Als voorbeeld voor latere schilders wordt, geheel in lijn met de classicistische mode van die tijd, Gerard de Lairesse aangevoerd als ‘een kunstbloem’ van een soort dat men maar eens in de honderd jaar aantreft. De *Grote Schouburg* is doorspekt met algemene kunsttheoretische opmerkingen, precieze lessen over hoe een schilder te werk moet gaan - Houbraken had ze grotendeels opgepikt in het *Groot Schilderboeck* van De Lairesse. Die legde daarin bijvoorbeeld uit dat hij in zijn jeugd een enorme bewondering voor Rembrandt had opgevat, maar dat deze geen stand had gehouden nadat hij ‘de onfeilbare regels van de kunst’ had ontdekt. Volgens die regels waren Rembrandt en veel van de andere meesters uit de zeventiende eeuw niet verheven genoeg, vooral vanwege de onderwerpen die de uitbeeldden. De Lairesse signaleert met afgrijzen de ‘Bedelaars, Bordelen, Kroegen, Tabaksrokers, Speelmans, besmeurde kinders in de kakstoel en wat nog vuilder en erger is’ op de schilderijen. Een landschap met een dode boom kon voor hem nooit perfect zijn, eenvoudigweg omdat een dode boom niet perfect is. Bij Houbraken leiden deze overtuigingen niet alleen tot theoretische uiteenzettingen, maar ook tot nogal wat kritiek op Rembrandt, zowel wat zijn schilderkunst betreft, als zijn gierigheid en zijn omgang met ‘gemeene luyden’.

De dominantie van theorie over praktijk en van het algemene over het individu, is slecht nieuws voor het biografisch genre - dat de praktijk en de het individu nu eenmaal als onderwerp heeft. Die notie is ook te halen uit het werk van de ‘opvolger’ van Houbraken in de Nederlandse schildersbiografiek, de schrijver en schilder Jacob Campo Weyerman. Die trok in *De levensbeschrijvingen der Nederlandsche konstschilders en schilderessen* (1729) stevig van leer tegen Houbraken. Die ‘bedient zich van een ingewikkelde, platte, onbeschaafde en ontzenuwde stijl, hij houd geen voet by stek, hij begint maar hij vervolgt niet’ en slaagt er zo in de lezer vlot de deur uit te jagen. Bovendien heeft hij geen gevoel voor hoe je een levensverhaal vertelt, zet Weyerman uiteen in een passage die met een beetje goede wil ook als een aanwijzing voor biografen in het algemeen kan gelden: ‘Hy [Houbraken] schynt soms als een nyvere bie te komen aanvliegen, gelaaden met de hooning van de smakelyke levensbeschryving eens Konstschilders, of Konstchilderes, maar dan ontmoet hij vlug een spinneweb der historiën, of een stilstaande bron der zeedelessen, dan verwart hij met kop en pooten in die schakels, en blijft er in hangen.’

Slordigheid

Zo haalt Weyerman de kunstenaarsbiografie terug naar de echte biografie; daarin gaat het niet om de algemene regels van de kunst, of de vooruitgang in het vak, maar om de betrokken kunstenaars. De eerlijkheid gebiedt overigens te zeggen dat die opvatting, met recht een voorbeeld van vooruitgang in de seriële schildersbiografie, niet heeft geleid tot voorbeeldig biografisch werk. Weyerman is een dief: hij put voor de feiten ongegeneerd uit het werk van Houbraken en heeft dienaangaande weinig belangrijk nieuws te bieden - of het moeten anekdotes zijn zoals die waarin hij uiteenzet hoe Rembrandt eens een portret zó ruw schilderde dat het doek uiteindelijk bij de neus van de geportretteerde opgetild kon worden. Juist op zijn slordigheid en meligheid werd Weyerman door de volgende schildersbiograaf, Johan van Gool, in de *Nieuwe Schouburg* (1750-51) hard aangepakt - maar van alle Nederlandse erfgenamen van Vasari heeft Van Gool uiteindelijk de minste sporen nagelaten. Weyermans schilderijen zullen ook niet snel meer ergens worden aangetroffen, maar als biograaf - of in ieder geval als schrijver - heeft hij eeuwige roem verworven. Tot in de eenentwintigste eeuw wordt zijn nagedachtenis door een genootschap gekoesterd.

De tweehonderd jaar tussen Vasari en van Gool overziend, kunnen we vaststellen dat de vorm van biograferen zich moeiteloos aanpast aan de heersende kunstopvattingen: de genialiteitsgerichte anekdotiek van Vasari en Van Mander wordt bij Houbraken en later Van Gool vervangen door een veel algemener gerichte zienswijze, waarbij een hogere macht de dienst uitmaakt. Dat de achttiende eeuw waarin Van Gool en Houbraken leefden tegenwoordig wordt beschouwd als een van de minder glorieuze in de Nederlandse kunstgeschiedenis, zal daar ongetwijfeld mee te maken hebben. Dat Weyerman een van de weinige niet-vergeten achttiende-eeuwse schrijvers (en biografen) is, komt waarschijnlijk doordat hij een voor de biografie fundamentele omslag heeft gemaakt: waar de anderen zich richtten op de eigen kring van schilders en schilderessen, richtte hij zich tot het grote publiek, dat vermaakt moest worden. Hij toonde zich een biograaf die het om de biografie te doen was.

Literatuur:

Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten* (Amsterdam, Contact 1998) (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori,* 1550)
Karel van Mander, *Het schilderboek. Het leven van de Nederlandse en Hoogduitse schilders in de vijftiende en zestiende eeuw* (Amsterdam, Wereldbibliotheek)
Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* (Amsterdam 1718-1721)
Jacob Campo Weyerman, *De levensbeschrijvingen der Nederlandsche konstschilders en schilderessen* ('s Gravenhage 1727-1729)
Johan van Gool, *De nieuwe Schouburg der Nederlandsche konstschilders en -schilderessen* ('s Gravenhage 1750-51)

De zin van de waanzin
Een nieuw lied van Friedrich Hölderlin
Hans van der Ploeg

> *Es war mir nötig, nach manchen Erschütterungen und Rührungen der Seele mich festzusetzen, auf einige Zeit...*
> Hölderlin in een brief aan Böhlendorff, november 1802

Volgens de overlevering leed de Duitse dichter Friedrich Hölderlin (1770-1843) aan een geestesziekte. Sommige interpreten bestrijden die opvatting en benadrukken dat Hölderlins eigenzinnig taalgebruik niet alleen kenmerkend was voor zijn verlangen naar vrijheid, maar ook voor zijn manier van dichten. De waarheid, argumenteert Hans van der Ploeg, ligt waarschijnlijk in het midden.

De Duitse schrijver Peter Härtling publiceerde een inspirerende roman over Friedrich Hölderlin, waarin hij een overtuigend en levendig portret van de dichter schetst. Härtling bracht een groot deel van zijn jeugd in het Zuid-Duitse Nürtingen door en dat voel je meteen in zijn boek. Als in een film zie je de kleine Fritz door de steegjes van Nürtingen lopen en je hoort hem in het Zwabisch met zijn moeder bekvechten. Je kunt aan alles merken dat Härtling vertrouwd is met de streek en met de mensen daar. Zo moet Hölderlin eruit hebben gezien: bruine ogen, donker haar, een bleek gelaat, met een kneepje in de kin. Na Härtlings roman voelt het lezen van een echte biografie over Hölderlin als bijna overbodig.

Hölderlin schreef ongeveer zeshonderd gedichten, de roman *Hyperion*, en vertalingen uit het Grieks en Latijn. Zijn eerste gedichten waren traditionele, lyrische natuurbeschrijvingen. Later werden ze korter en noteerde hij alleen nog verzen die aan scherven en brokstukken geslagen leken.

Volgens de overlevering leed Hölderlin aan een psychiatrische ziekte. De Franse germanist Pierre Bertaux trekt die diagnose in twijfel. Hij is ervan overtuigd dat Hölderlin krankzinnigheid gesimuleerd heeft. Hölderlin, zegt hij, was een hartstochtelijk Jacobijn, en werd geïnspireerd door de ideeën van de Franse Revolutie. Hij was geen profeet en geen krankzinnige, maar mogelijk wel ernstig depressief en op zijn minst een beetje excentriek. Omdat Hölderlin een genie was, mag je hem niet volgens de gebruikelijke criteria beoordelen. Bertaux wijst Wilhelm Waiblinger, de in literatuur geïnteresseerde jongeman die de dichter van 3 juli 1822 af een jaar lang bezocht, aan als de kwade genius achter de legende dat Hölderlin gek was. In

werkelijkheid zou Hölderlin met zijn bizarre gedrag willen voorkomen dat hij betrokken zou raken in het proces tegen zijn vriend Isaac von Sinclair, die moest terechtstaan wegens hoogverraad jegens de keurvorst.

Dat Hölderlin geestesziekte simuleerde is echter overtuigend door de psychiater en psychoanalyticus Uwe Henrik Peters bestreden. In de klinische praktijk blijken mensen *playing crazy* gedrag slechts korte tijd, maar nooit zesendertig jaar - als 'stoïcijnse wijze in de toren' - te kunnen volhouden.

Woedeaanvallen

Friedrich Hölderlin wordt geboren op 20 maart 1770 als zoon van welgestelde, streng gelovige ouders in het Zwabische stadje Lauffen aan de Neckar. Zijn vader sterft aan een beroerte als Friedrich nog maar twee jaar oud is. Ruim een maand later wordt zijn zuster Heinrike geboren. Zijn moeder hertrouwt in 1774 met de jonge wijnboer Gok, en verhuist met haar man en gezin in het eveneens aan de Neckar gelegen Nürtingen. Gok, een vriend van Hölderlins vader, wordt kort daarop burgemeester van het stadje. In 1776 wordt Hölderlins halfbroer Karl geboren. Hölderlins stiefvader sterft in 1779 aan de 'borstziekte', wat bij de negenjarige knaap een diepe indruk achterlaat. Twintig jaar later voert Hölderlin zijn hang naar droefheid nog terug op 'de onbegrijpelijke pijn over het verlies van twee vaders en de dagelijkse treurnis en tranen van zijn moeder'. Hij groeit op in een 'moederhuis' bij zijn moeder en grootmoeder.

Over Hölderlins jonge jaren is weinig bekend. Hij gaat al vroeg naar de Latijnse school, kan goed leren en bespeelt van jongs af aan een muziekinstrument: eerst piano, later ook fluit

Friedrich Hölderlin als jongen

en viool. Als kind heeft hij regelmatig om de geringste aanleidingen woedeaanvallen. Op zijn negende jaar vliegt hij een bediende in zijn pleegvaders wijnhandel aan en bijt die in de hand. Op aandrang van zijn moeder gaat de jonge Fritz zich in 1784 bekwamen in de theologie, eerst op de strenge, protestante kloosterschool van Denkendorf. In oktober 1786 verkast hij naar de hogere kloosterschool in Maulbronn. In die tijd raakt hij verliefd op Louise Nast, de jongste dochter van de kloosterbeheerder. Opmerkelijk is dat hij zich meer interesseert voor literatuur en muziek dan voor theologie; hij leest niet alleen gedichten, maar maakt ze ook. In 1788 schrijft hij zich in als theologiestudent in Tübingen, en sluit vriendschap met Christian Ludwig Neuffer en Rudolf Magenau. Vanaf 1790 trekt hij veel op met zijn jaargenoot Georg Hegel, die later beroemd zou worden

als staatsfilosoof, en het vijf jaar jongere wonderkind Friedrich Schelling. In het Tübinger Stift, op de tweede verdieping van het studentenpensionaat, betrekken ze met zijn drieën één kamer.

In het Stift klaagt Hölderlin over het strenge regime dat daar op last van de Württembergse landsvorst Karl Eugen heerst, en schrijft ondertussen liefdesbrieven aan Louise Nast. Het Stift is een ideale voedingsbodem voor onvrede en bespiegeling. Als in juli 1789 in Frankrijk de revolutie uitbreekt, raken Hölderlin en zijn vrienden in de ban van vrijheid, gelijkheid en broederschap. Ze lezen gezamenlijk Rousseau, maar ook Schiller en Kant. De theologiestudie staat Hölderlin steeds meer tegen. Zijn grote bewondering geldt de klassieke oudheid, zoals blijkt in *Hymne an den Genius Griechenlands.* Reeds in het jaar vóór zijn afstuderen, in 1792, begint Hölderlin aan zijn roman *Hyperion*, waarin hij de klassieken tot leven wil wekken. De revolutie die Hölderlin voor ogen staat, zou een nieuw Griekenland op West-Europese bodem moeten stichten.

In 1793 neemt Hölderlin een betrekking als huisleraar van de zoon van Charlotte von Kalb aan. Op 28 december 1793 arriveert hij in Waltershausen bij Jena, waar Von Kalb een klein slot aan de voet van het Thüringer Woud bewoont. De aanstelling wordt geen succes. De buitensporige masturbatie-gewoonte van de knaap is Hölderlin een gruwel die hij met geweld wil uitbannen. In het najaar van 1794 krijgt hij de kans met zijn leerling enige tijd in Jena door te brengen. Ook Schiller woont daar en via hem komt Hölderlin voor het eerst in contact met Goethe.

Hölderlin woont in het voorjaar van 1795 een tijdje samen met zijn vriend Isaac von Sinclair (1775-1815) in een afgelegen tuinhuis bij Jena, maar begin juni verlaat hij hem. Waarom is niet duidelijk. Of hij een relatie had met de homoseksuele Sinclair is onzeker. Wel weten we dat Sinclair van de universiteit werd weggestuurd vanwege zijn deelname aan het studentenprotest tegen het dreigende ontslag van de kritisch ingestelde Johann Fichte. Mogelijk vond Hölderlin de vriendschap met Sinclair te benauwend of achtte hij deze relatie al compromitterend. Het zou ook kunnen dat Hölderlin teleurgesteld raakte, omdat het hem niet lukte een baan aan de universiteit te bemachtigen.

Nieuw Hellas

Begin 1796 treedt Hölderlin door toedoen van de arts Ebel in dienst bij de Frankfurtse bankier Gontard, om diens zoon volgens de idealistische pedagogiek van Jean Jacques Rousseau te onderwijzen. Al spoedig vat Hölderlin liefde op voor de vrouw des huizes, Susette Gontard. Zij staat model voor Hölderlins verlangen naar een nieuw Hellas op Duitse bodem. De bankier ontdekt de relatie, wat echter niet onmiddellijk tot Hölderlins ontslag leidt. Als Napoleons troepen in juli 1796 Frankfurt bedreigen, besluit Gontard zijn gezin, inclusief de huisleraar, naar Kassel te laten evacueren.

In april 1797 verschijnt het eerste deel van *Hyperion oder der Eremit in Griechenland.* Het jaar daarop voelt Hölderlin zich ongelukkig onder de groeiende kritiek in Frankfurt. In september verlaat hij de Gontards, vestigt zich in Homburg en ontmoet af en toe in het geheim Susette. Ondertussen werkt hij verder aan *Hyperion*

en zijn volgende project *Empedokles.* De vriendschapsbanden met Sinclair worden aangehaald. In 1799 stort Hölderlin zich op de Griekse literatuur,

vertaalt Sofokles, en werkt stug door aan *Empedokles.* In het voorjaar 1800 keert hij terug naar Nürtingen, kort nadat zijn zuster Heinrike weduwe is geworden. Op 8 mei ziet hij Susette voor het laatst, waarna hij naar Stuttgart trekt om privé-lessen te geven. Zijn stemming klaart op als hij in januari 1801 opnieuw een baan als huisleraar krijgt, dit keer in het gezin Gonzenbach in de Zwitserse plaats Hauptwyl, bij Sankt Gallen. Maar half april stopt hij daar alweer mee.

In januari 1802 probeert hij het voor de laatste keer als huisleraar bij de Duitse consul in Bordeaux. Op 10 mei van datzelfde jaar verlaat hij Bordeaux, keert te voet naar huis terug en arriveert begin juli in verwilderde toestand in Nürtingen. Ondertussen is op 22 juni 1802 Susette Gontard in Frankfurt overleden. In het najaar van 1802 schrijft Hölderlin *Der Einzige* en *Patmos.*

In april 1804, het jaar waarin Napoleon zichzelf tot keizer van Frankrijk kroont, wordt de vertaling van *Oedipus* en *Antigone* van Sofokles - waarin Schelling de weerspiegeling van Hölderlins verloederde geestestoestand ziet - eindelijk gepubliceerd. In juni 1804 haalt Sinclair hem naar Homburg, waar Hölderlin de symbolische functie van hofbibliothecaris van de landgraaf krijgt. Hölderlin weet niet dat zijn salaris grotendeels door Sinclair betaald wordt. Hij komt in een lastig parket als Sinclair van samenzwering tegen de keurvorst wordt verdacht. Een half jaar later moet Sinclair terechtstaan wegens hoogverraad. Dankzij de krankzinnigheidsverklaring van zijn Homburgse arts dr. Müller blijft Hölderlin een zelfde lot bespaard. Müller diagnosticeert 'hypochondrie en krankzinnigheid, gepaard gaande met woedeaanvallen'. Hölderlins ontreddering is volgens de arts in woedende razernij overgegaan, waardoor zijn woorden, die als een mengeling van Duits, Grieks en Latijn klinken, totaal onbegrijpelijk zijn. Drie getuigenverklaringen concluderen dat Hölderlin een goed karakter heeft, maar een ongezonde geest, doordat hij buitensporig veel met literatuur bezig is geweest. De autoriteiten laten Sinclair in juli 1805 vrij.

Op 11 september 1806 wordt Hölderlin onder dwang afgevoerd naar de kliniek van professor Johann Heinrich Ferdinand Autenrieth (1772-1835) in Tübingen. Volgens ooggetuigen probeert Hölderlin zich uit het rijtuig te werpen. Hij denkt ontvoerd te worden door gewapende dienstknechten, en krabt een bewaker met zijn lange nagels tot bloedens toe. Autenrieth staat bekend als de ontdekker van een masker waarmee hij schreeuwende geesteszieken het zwijgen oplegde. Waarschijnlijk is Hölderlin op dat moment de enige psychiatrische patiënt in Autenrieths kliniek. Aanvankelijk krijgt hij poeders met atropine en digitalis, wat 'het zenuwstelsel bij manische patiënten verdooft'. Kort daarop schrijft Autenrieth hem een mengsel van canthariden, kwikzilver en opium voor, een ingrijpende kuur waarmee koorts wordt opgewekt. Maar de medicijnen werken niet en ook bijbellezen heeft een negatief effect. Op 3 mei 1807 wordt Hölderlin als ongeneeslijk ziek ontslagen. Volgens zijn behandelende arts heeft hij nog drie jaar te leven.

Op verzoek van Authenrieth neemt Ernst Zimmer, een meubelmaker die vlakbij de kliniek woont en kamers aan studenten verhuurt, Hölderlin in huis. Hölderlin had het niet beter kunnen treffen. Zimmer blijkt een ontwikkeld man die *Hyperion* en Hölderlins gedich-

ten heeft gelezen. Hölderlins kamer, met schitterend uitzicht op de rivier de Neckar, bevindt zich op de plek waar ooit de toren van de oude stadsmuur stond. In die kamer brengt Hölderlin de resterende zesendertig jaar van zijn leven door.

In 1815 overlijdt Sinclair en in 1828 Hölderlins moeder die haar zoon af en toe schrijft maar nimmer bezoekt. Die ogenschijnlijk geringe belangstelling maakt op Hölderlin geen diepe indruk. De later in Tübingen werkzame psychiater Wilhelm Lange beschouwt dit als een bewijs voor Hölderlins gevoelsvervlakking.

Johann Georg Fischer bezoekt Hölderlin in zijn studententijd van 1841 tot 1843, al of niet in gezelschap van een paar medestudenten. Hölderlin bleef altijd wat terughoudend, herinnert Fischer zich later: 'Hij zat in zijn kamerjas in een stoel of liep, de handen op de rug, met ons door de kamer heen en weer.' Als een medestudent eens een nieuwe uitgave van Hölderlins gedichten aan hem geeft, zegt deze: 'Ja, die gedichten zijn van mij. Maar de naam klopt niet, ik heb nooit Hölderlin geheten, maar Scardanelli, of Scarivari, of Salvator Rosa of zoiets.' En gevraagd naar Diotima: 'Ach, spreekt u mij niet van haar, dat was een hemels wezen! En weet u: dertien kinderen heeft ze mij geschonken, een is keizer van Rusland, de andere is koning van Spanje, de derde sultan, de vierde paus en gaat u zo maar door. En weet u wat er met haar is gebeurd?' Hij vervolgt in Zwabisch dialect: 'Gek is ze geworden meneer, gek, stapelgek!'

Op 7 juni 1843 sterft Hölderlin aan longoedeem. Het na zijn dood verrichte hersenonderzoek brengt een vergroting van het cavum septi pellucidi aan het licht. In het rapport staat dat de obducent er zijn duim in kan steken. Gelukkig kijkt deze arts niet alleen goed, maar noteert hij ook zorgvuldig zijn bevinding. Pas veel later wordt de betekenis van deze bevinding ontdekt. Bij het nieuwste *neuro-imaging* onderzoek blijkt deze afwijking voor te komen bij twintig procent van de mannelijke schizofreniepatiënten.

Achteraf treft het meest dat Hölderlins moeder, in tegenstelling tot diegenen die zijn ziekte onderschatten, als eerste vreest dat haar zoon niet meer herstelt, zoals ze op 20 december 1802 aan Sinclair schrijft.

Schizofrenie

Hoewel Hölderlin op papier geen direct verslag deed van zijn innerlijke belevingen, is er weinig verbeeldingskracht voor nodig om te vermoeden dat het verlies van denkvermogen en taalvaardigheid voor de dichter een ramp van de eerste orde moet zijn geweest. Behalve de 'denkverstijving' en 'taalverlamming', met maniëristisch, plechtstatig en onbegrijpelijk taalgebruik, springen de motorische symptomen, zoals agitatie en opwinding, onvoorspelbaar gedrag, woede-uitbarstingen, scheldpartijen, mompelend en doelloos heen en weer lopen en nachtelijk dolen, er het meest uit. Toch zijn er ook aanwijzingen dat Hölderlin stemmen hoorde, achterdochtig was en een enkele keer tot zelfmoord neigde. In de loop van de ziekte wordt Hölderlin rustiger, soms op het apathische af, waarbij hij dagenlang op zijn bed blijft liggen. Een enkeling vermeldt Hölderlins plotselinge wens katholiek te worden, diens gebruik van neologismen, kinderlijke pianospel, ongewoon lange nagels en rusteloze ogen

die de bezoeker ontwijken. Hölderlins haastig neergeschreven gedichten gaan bijna altijd over het lijden van de mens, Oedipus of

Griekenland. De ziekte van Hölderlin ondermijnde en verwoestte het belangrijkste deel van zijn geestkracht.

In de tijd waarin Hölderlin leefde - een eeuw voordat Eugen Bleuler in 1908 de naam schizofrenie bedacht - werden de eerste gevallen van herkenbare schizofrenie in 1809 door de Britse arts John Haslam en de Franse arts Philippe Pinel opgetekend.

Haslam maakte melding van normaal en levendig functionerende jongeren, vaak meisjes, die inactief werden en hun nieuwsgierigheid verloren. Hun gevoelens raakten afgestompt, ze verloren hun belangstelling voor hun omgeving en ze waren niet in staat om een boek na te vertellen dat ze zojuist hadden gelezen. De achteruitgang verliep bijna ongemerkt in een paar maanden tijd. Met moeite lukte het de patiënten tot schrijven aan te zetten en erg lang houden ze dat niet vol, schrijft Haslam. Ze begonnen telkens opnieuw, maar kwamen nooit verder dan een regel of twee. Bij toenemende apathie verwaarloosden ze hun uiterlijk, kleding en persoonlijke hygiëne. De hartstochtelijke impulsen waren van voorbijgaande aard. De tranen die opwelden, waren even betekenisloos als het bulderende gelach dat erop volgde. Een vervaarlijke woedeaanval stopte veelal vóór de dreiging ten uitvoer werd gebracht. Bij het voortschrijden van de stoornis verdween de controle over urine en ontlasting. Door indolentie werden de jongeren veel te dik. Haslam had vaker gezien dat jonge mensen tussen puberteit en volwassenheid ten prooi vielen aan een hopeloze en ontluisterende verandering, die een ‘veelbelovende en krachtige geest in korte tijd omvormt tot een slaafse en uitgebluste idioot’.

Voor een beoordeling van de psychiatrische stoornis van Hölderlin kan de pathografie van de psychiater Wilhelm Lange uitkomst bieden. Deze meent dat Hölderlin sinds zijn vroege jeugd last had van ‘psychopathie’, een aangeboren nervositeit. Hij zou een zacht karakter hebben gehad en neeg tot depressieve stemmingen. Volgens Lange gebruikte Hölderlin als ‘antidepressiva’ opwekkende middelen, zoals koffie, thee, tabak, wijn, en verre, sterke idealen, die hem tot extatische opwinding konden brengen.

Hölderlins gevoelsleven was wankel met plotselinge stemmingswisselingen, schrijft Lange. Hij werd voortdurend gekweld door innerlijke onrust. Zijn romantische trekken vielen samen met een nerveuze inslag. Op grond van deze kwetsbaarheid ontwikkelde Hölderlin diverse depressies, de heftigste na het plotselinge vertrek uit Jena in 1797. Hij had volgens Lange geen echte melancholieën, maar ‘abnormaal diepe en langdurige reactieve depressies bij een gevoelig mens’. Het ontbrak Hölderlin aan de basale bestaansmiddelen en de steun van een vrouw, maar hij stelde ‘kunst boven alle vrouwen’. Het feit dat Hölderlin *Empedokles* niet voltooide, was volgens Lange het gevolg van katatonie. Met katatonie, een Grieks neologisme dat zoveel betekent als ‘door en door spanning’ wordt een motorische stoornis bedoeld, die gepaard gaat met opwinding of met juist extreme bewegingsarmoede, verstilling of houterige bewegingen. Deze sloeg bij Hölderlin vanaf zijn dertigste jaar toe.

Offerdood

In het voorjaar van 1800 ging de dichter lichamelijk achteruit, hij werd prikkelbaar en minder energiek. Zijn aandachtsconcentratie schoot tekort en hij neigde tot dagdromen. In de herfst van 1800 ontwikkelde hij een lichte depres-

Friedrich Hölderlin, kort voor zijn dood

sie met eenzaamheidsgevoel en vervreemding, aan het eind van het jaar gevolgd door een opgewekte stemming. In 1800 zou zijn werk nog niets pathologisch' hebben vertoond.

Begin 1801 daalde Hölderlins geestkracht, nog onopvallend voor zijn omgeving, in mei duidelijker, met vreemde spraak en gevoelsvervlakking. In het najaar kampte hij met een diepe depressie. In het volgende voorjaar hield de depressie aan, mogelijk met hallucinaties. In juni 1802 beleefde Hölderlin zijn eerste katatonie opwindingstoestand. Uiterlijk vertoonde hij al langer trekken van een psychiatrische patiënt. Zijn gehele werk uit 1802 draagt het stempel van katatone. Van die eerste opwindingstoestand hield Hölderlin in de herfst van 1802 al een ongeneeslijk defect over, schrijft Lange. Hölderlins spraak werd gemaniëreerd, zijn gedrag overdreven formeel, zijn vermogen tot begripsvorming was verdwenen en de gedachtegang raakte versneld, bij op zich normale denkinhoud. In de jaren daarop werd de katatone opwinding afgewisseld door stuporeuze toestanden (volledige verstilling van motoriek en spraak). Het subtiele sociale gevoel en de uiterlijke verzorging verdwenen. In 1814 was de katatone defecttoestand compleet, met verward spreken, krampachtige trekkingen in gelaat, schouders en vingers; naast elkaar kwamen ongracieuze gebaren en overdreven hoffelijkheid voor, verder was er een gebrek aan diepgang in het gevoelsleven en interesseverlies. Soms had Hölderlin heftige uitvallen van irritatie.

De waarde van Hölderlins psychische stoornis is divers van aard, verklaart Lange tenslotte. De nerveuze inslag heeft zeker Hölderlins beste gedichten positief beïnvloed, maar werkte belemmerend op het uitwerken van zijn grotere werk. De katatonie daarentegen had alleen maar een desastreus effect. Lange weerspreekt het cliché als zou Hölderlins genie ook maar iets met zijn ‘waanzin’ te maken hebben gehad. Maar: ‘Ondanks het vernietigende effect van de katatonie op Hölderlins productiviteit, heeft juist die geestesziekte hem zo beroemd gemaakt.’ De psychiatrische stoornis werkte

fascinerend op de blik van de mensen, meent Lange, waardoor ze het psychotische met het geniale verwisselden en Hölderlins lot als een soort offerdood gingen zien.

Sporen

Het is moeilijk of misschien wel onmogelijk Hölderlin en zijn werk volledig te begrijpen. Het is of Hölderlin je telkens weer ontsnapt, wat voor een deel het gevolg is van de taalkloof en de afstand

in de tijd. Daarom kunnen we misschien beter luisteren naar wat auteurs die vertrouwd zijn met de taal van Hölderlin te zeggen hebben. De filosoof Martin Heidegger (1889-1976), groot bewonderaar van Hölderlin, wil via hem overdenken in welke verhouding dichten, denken en politiek tot elkaar staan. Het meest beschouwt hij hem als medium om zijn eigen denken van het denken te begrijpen. Heidegger spiegelt zich aan Hölderlin, vooral aan diens echec. In de woorden van de Franse auteur Pascal David klinkt de echo van Heidegger nog door. Hölderlin, Nietzsche, Kierkegaard, Schiller en Van Gogh werden geenszins waanzinnig, schrijft David: 'Ze werden in de gelegenheid gesteld een nieuw lied te horen'.

Psychiaters vragen zich bij een radicale ommekeer in iemands leven af of die het gevolg is van een acute psychotische stoornis. Vooral Hölderlins plotselinge belangstelling voor het bijbelboek 'Openbaringen van Johannes', door deze apostel geschreven op het eiland Patmos, beschouwen ze als een omineus teken. Als we kijken naar de betekenis van Hölderlins gedicht *Patmos* dan valt op hoezeer de meningen uiteenlopen. In zijn monografie over schizofrenie noemt de Zwitserse psychiater Eugen Bleuer dit gedicht een zeldzaam mooie illustratie van een schizofrene gedachtegang. De Duitse psychiater Lange ziet er voorbeelden in van neologismen, vergezochte uitdrukkingen, banale zinswendingen, abrupte onderbrekingen waarbij de gedachte niet wordt afgemaakt en kinderlijke onbeholpenheid. De apocalyptische religieuze sfeer wordt vaak gezien bij patiënten met katatonie, schrijft Lange, zelfs als ze vóór hun ziekte helemaal niet gelovig waren. De Nederlandse germanist Ad den Besten meent dat 'er iets mis loopt in Hölderlins taal, hij verliest de greep daarop', wat hij vooral aantreft in de hymnen *Patmos* en *Der Einzige.* Zijn Britse collega David Constantine roemt in zijn Hölderlin-biografie de schitterende verbeeldingskracht van *Patmos*, dat volgens hem gaat over afwezigheid en scheiding, het verlangen naar het volmaakte leven, en hoe men ondertussen leven moet.

Dit soort visieverschillen maakt het beantwoorden van de vraag in hoeverre Hölderlins latere poëzie de sporen van zijn psychiatrische stoornis draagt, tot een hachelijke zaak. De pathografie van Lange wekt wrevel bij diegenen die van mening zijn dat je een gedicht niet mag onderzoeken op psychotische kenmerken. Het is natuurlijk waar dat concretismen, neologismen, omkeringen en bizarre paardensprongen in een gedicht nog niet direct hoeven te duiden op een zieke geest.

Persoonlijk voel ik het meest voor de tussenpositie die de psychiater en filosoof Karl Jaspers inneemt. Jaspers is vooral getroffen door de kracht van de goddelijke inspiratie in het zelfinzicht van de dichter, een existentieel geweld dat volgens Jaspers niets met literatuur maar alles met schizofrenie te maken heeft. Het volledig oorspronkelijke karakter van Hölderlins werk tussen 1801 en 1805 vloeide volgens Jaspers voort uit het feit dat schizofrenie in dit geval een dichter van de eerste rang had getroffen. Het mooie van het standpunt van Jaspers is dat dit recht doet aan Hölderlins kunstenaarschap en aan zijn schizofrene aandoening.

Ook de Oostenrijkse psychiater en filosoof Leo Navratil heeft zich intensief bezig gehouden met het verband tussen schizofrenie en taal, kunst, psychose en creativiteit en schizofrenie en dicht-

kunst. Als chef-arts van het provinciaal gesticht in Klosterneuburg-Gugging heeft hij jarenlang de gedichten van zijn patiënten bestudeerd. Navratil beschouwt Hölderlin als de grootste lyricus van de Duitse taal. Volgens hem is de psychose niet alleen een psychische stoornis, maar ook een scheppende toestand die tot literaire prestaties kan leiden. Als voorbeeld noemt hij Hölderlin die een van zijn beroemdste en mooiste gedichten - *Nachtgesänge* - schreef onder invloed van beginnende schizofrenie. Hölderlin maakte deze negen gedichten na de breuk met Susette Gontard. Hij bewerkte ze na haar dood, na zijn eerste psychotische aanval. Met zijn ziekte sloop een *Stilwandel* in Hölderlins gedichten. Die werden er volgens Navratil lyrischer, maar ook onbegrijpelijker door.

Festsetzen

Zoals gezegd is psychiatrische diagnostiek door het bestuderen van poëzie een hachelijke onderneming, vooral wanneer de psychiater de patiënt nooit gesproken of gezien heeft. Via ooggetuigen is diagnostiek bij benadering mogelijk, maar we zouden toch meer contact met het innerlijk van de dichter moeten hebben om te begrijpen hoe het daar spookt. Voor dat doel hebben we meer aan proza uit brieven en dagboeken.

Kijken we naar de veel geciteerde brief waaruit het citaat boven aan dit artikel afkomstig is. Beck noemt die een ‘belangrijke brief aan Böhlendorff’. Voor zijn Hölderlinoverzicht kiest hij twee redelijk heldere passages. Terugblikkend op zijn veelbewogen reis door Frankrijk en de dood van Susette, schrijft Hölderlin in november 1802 aan zijn vriend Böhlendorff dat hij het na alle psychische ellende nodig vindt zichzelf een tijdje ‘festzusetzen’. Wat bedoelt hij daarmee? Is ‘festsetzen’ een andere woord voor bezinning, of verwijst Hölderlin naar een depressie of misschien naar ‘katatonie’?

Aan het eind van diezelfde brief, zo lezen we bij Beck, bekent Hölderlin zich tot een ander soort dichten, een oorspronkelijk lied: *‘Ich denke.., daß die Sangart überhaupt wird einen andern Charakter nehmen, und daß wir darum nicht aufkommen, weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich ori-ginell zu singen.’*

Bij bestudering van de volledige brief, blijkt dat Beck alleen zinnig klinkende informatie citeert en alle betekenisloze, omstandige, stijve en opgeschroefde taal weglaat. Door dit destilleren van de ‘zin uit de waanzin’ verdonkeremaant Beck de schizofrene beleving en denkstoornis. Het nieuwe lied waar Hölderlin zo vurig naar verlangde, staat ingeklemd tussen hoogdravende, lege, mistige en psychotische taal (‘kann ich Wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen’), maar die heeft Beck weggelaten. Juist dat weglaten doet vermoeden dat Böhlendorff aanvoelde dat er iets grondig mis was in het brein van Hölderlin.

Literatuur:

A. Beck, *Hölderlin. Chronik seines Lebens mit zeitgenössischen Abbildungen* (Frankfurt am Main, Insel 1975)
P. Bertaux, *Friedrich Hölderlin* (Frankfurt am Main, Suhrkamp 1978)
P. Bertaux, *Hölderlin-Variationen* (Frankfurt am Main, Suhrkamp 1984)
E. Bleuler, *Dementia Praecox oder Gruppe der Schizofrenien* (Nijmegen, Arts & Boeve 2001)
P. Härtling, *Hölderlin. Ein Roman* (Hamburg, Luchterhand 1992)
J. Haslam, *Observations on Madness*

and Melancholy. Including Practical Remarks on those Diseases; together with Cases: and an Account of the Morbid Appearances on Dissection (Londen, Callow 1809)
F. Hölderlin, *Sämtliche Werke* (Darmstadt, Luchterhand 1984)
F. Hölderlin, *Gedichten.* Vertaald, ingeleid en toegelicht door Ad den Besten (Baarn, De Prom 1988)
K. Jaspers, *Strindberg und Van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin* (München, Piper 1949)
W. Lange, *Hölderlin. Eine Pathographie* (Stuttgart, Ferdinand Enke 1909)
U.H. Peters, *Hölderlin. Wider die These vom edlen Simulanten.* (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1982)

De terugkeer van het autobiografische pact
Over de postmoderne en postpostmoderne autobiografie
Solange Leibovici

> Mensen zijn van nature vertellers, en je zou bijna zeggen dat de voornaamste taak van de menselijke geest het vertellen van verhalen is. Maar mensen vertellen ook graag verhalen over zichzelf. Waarom ze dit doen, en of het ook echt mogelijk is over jezelf te vertellen, is onderwerp van discussie.

Volgens de Amerikaanse psycholoog Jerome Brunner probeert de mens de wereld op twee manieren te begrijpen. De eerste, die hij *paradigmatic mode* noemt, omvat het rationele denken, de empirische observatie, de wetenschappelijke analyse en de logica. Hiermee trachten wij onze ervaringen te classificeren en te contextualiseren. De tweede manier, door Brunner *narrative mode* genoemd, is het domein van het narratieve, het verhalende, waarin wij ons bezighouden met de betekenis en gevolgen van gebeurtenissen die wij chronologisch rangschikken, en waar wij altijd zelf een rol in spelen. Ook al vertellen wij over de oorlog in een land waar we nooit geweest zijn, dan is dat altijd vanuit ons eigen subjectieve standpunt als verteller, en dat geldt ook voor getuigenissen en verhalen over anderen. Het vertellen van verhalen over onszelf ervaren wij als een onmisbaar deel van ons leven, waarvan zelfs een therapeutische werking kan uitgaan: in bepaalde vormen van psychotherapie werkt het construeren van het eigen levensverhaal mee aan het opbouwen van een krachtiger zelfgevoel. Het opschrijven van dit verhaal heeft een nog sterker effect, want ‘written memory creates identity.’

Het autobiografische zelf en het geheugen

De mens is het enige autobiografische dier. In zijn nieuwste boek, *Ik voel dus ik ben*, schrijft de Amerikaanse neurowetenschapper Antonio Damasio dat het *self* (een concept dat bij Damasio tegelijk de identiteit en de persoonlijkheid uitdrukt) het autobiografische geheugen nodig heeft om te vormen wat hij het *autobiografische zelf* noemt. Het autobiogra-fische geheugen wordt in dit *autobiografische zelf* geactualiseerd. Het beeld dat wij van onszelf construeren, van wie wij lichamelijk en geestelijk zijn, maar ook van de sociale rollen die wij vervullen, is gebaseerd op wat het autobiografische geheugen heeft opgebouwd gedurende vele jaren en dat steeds wordt bijgehouden en bijgewerkt. Hoewel de basis voor het autobiografische zelf feitelijk en dus in normale omstandigheden stabiel en onveranderlijk is (waar ben ik geboren en wanneer, hoe heet ik enzovoort) worden de voorstellingen die dit zelf via

het autobiografische geheugen genereert constant opnieuw gemodelleerd door nieuwe ervaringen.

Een belangrijk aspect van onze ontwikkeling betreft de balans tussen het geleefde verleden en de geanticipeerde toekomst. Het is belangrijk dat in wat wij van de toekomst verwachten, rekening wordt gehouden met wat wij in het verleden hebben ervaren, dat er een evenwicht is die onze graad van volwassenheid aangeeft. Veranderingen die in het autobiografische zelf optreden, zijn te wijten aan het opnieuw vormgeven van het verleden (bewust en onbewust) maar ook aan het anticiperend vormgeven van de toekomst. Met andere woorden, het zelf wordt in hoge mate bepaald door de eigen autobiografie die als een van de regelmechanismen van het psychische leven optreedt. Hoewel wij ervan uitgaan dat het leven de autobiografie produceert, kunnen we ook zeggen dat de autobiografie bepalend is voor het verdere verloop van ons leven. Dit is ook het geval bij de geschreven autobiografie, waar het leven de tekst dicteert die op zijn beurt weer van invloed is op het leven.

Dit gebeurt volgens Damasio via processen waarvan wij ons niet bewust zijn. We weten niet welke herinneringen wij zullen bewaren en welke niet, wij weten ook niet hoe wij de herinneringen bewaren en organiseren. Het geheugen is niet gelokaliseerd op een plek, het bestaat uit dynamische processen die in verschillende delen van de hersenen werkzaam zijn. Wij weten niet hoe wij verschillende soorten herinneringen met elkaar verbinden en wat precies de emotionele lading van herinneringen zijn. We hebben daar bepaalde intuïties over, maar wij hebben geen directe, bewuste toegang tot deze processen. Wij maken dingen mee die in het autobiografische

Vladimir Nabokov

geheugen zullen worden opgeslagen, we hebben daar herinneringen aan, maar we weten niet hoe deze worden opgeslagen en met welke scherpte en emotionele lading dit gepaard gaat. En er is nog veel meer wat we niet weten. Damasio merkt laconiek op: ‘Inderdaad verbazend, hoe weinig we ooit weten.’

Bepaalde delen van het autobiografische geheugen kunnen lange tijd ondergedompeld blijven, soms nooit meer terugkeren; zij zijn dan *verdrongen*, zegt de psychoanalyse. Herinneringen zijn geen vaste, gefixeerde beelden die we naar believen tevoorschijn kunnen halen. Zij moeten telkens weer gereconstrueerd worden via complexe processen, soms slechts gedeeltelijk omdat delen ervan verloren zijn gegaan, zij kunnen ook worden gereconstrueerd op een andere manier dan die waarop de gebeurtenissen werkelijk hebben

plaatsgevonden. Wanneer wij ons iets uit het verleden herinneren, herinneren we ons in feite alleen een paar aanknopingspunten of *clues*, die we gebruiken om de gebeurtenissen elke keer opnieuw te reconstrueren, vandaar dat herinneringen veranderlijk zijn en aangepast worden in functie van het moment waarop ze opgeroepen worden. Bij die reconstructie gebruiken we overigens dezelfde neurale systemen waarmee we de gebeurtenis ook werkelijk hebben ervaren, en dat geeft de indruk dat we de gebeurtenis opnieuw beleven in al haar echtheid en waarheid. Dat is ook wat het proustiaanse euforische gevoel veroorzaakt, want de tijd is hiermee ook echt, op lichamelijk niveau, teruggevonden. Op dit eerste niveau heeft de geschreven autobiografie dezelfde functie als Damasio's autobiografische zelf: het opnieuw bewerken van het verleden en het brengen van eenheid in het autobiografische geheugen.

Het autobiografische geheugen bepaalt voor een belangrijk deel wie wij zijn en wat onze identiteit is, maar kan niet zomaar in al zijn volheid en complexiteit worden opgeroepen. Nabokovs *Geheugen, Spreek*, is met andere woorden slechts gedeeltelijk mogelijk. Terwijl hij deze 'herziene autobiografie' schrijft, merkt Nabokov dat hij wordt geconfronteerd met 'de geheugenzwakte van het origineel - witte plekken, wazige gebieden, schermerzones', maar dat hij erin slaagt door diepe concentratie de neutrale vlek tot scherpte te dwingen. Maar het herschrijven van de autobiografie houdt altijd een fictionalisering in, en ook hier gebeurt dit. De manier waarop wij herinneringen construeren, uitgaande van de *clues* die wij tot onze beschikking hebben, kun je vergelijken met het scheppen van fictie.

Autofictie en herinnering

Autobiografie en fictie zijn dan ook minder duidelijk van elkaar gescheiden dan wel eens is beweerd. Om te onderstrepen dat de autobiografie zich niet altijd op het waar gebeurde baseerde, introduceerde Serge Doubrovsky in de jaren zeventig de term *autofictie.* Het gaat hier om autobiografische teksten die voldoen aan de criteria die Lejeune stelt voor het 'autobiografische pact': de ik-vorm wordt gebruikt en de naam van de auteur is dezelfde als die van de verteller. Bij Doubrovsky's autofictie echter komt de identiteit overeen maar de verteller of ikfiguur heeft een andere persoonlijkheid en leidt een ander leven dan de auteur. In deze categorie vallen bijvoorbeeld werken als *Mijn geheime leven* en *Mijn andere ik* van Paul Theroux en de grotendeels autobiografische romans van Paul Auster. Met andere woorden, met *autofictie* wordt bedoeld dat het autobiografische pact een gegeven is, maar dat het niet duidelijk is waar de autobiografie eindigt en de fictie begint. Mooi is ook de term die de Amerikaanse schrijver Gore Vidal voor zijn autobiografie heeft gebruikt, namelijk 'palimpsest', alsof het geschreven leven een tekst is die steeds over een andere, voorlopige tekst wordt geschreven, waarbij de laatste tekst eerdere versies bedekt maar niet helemaal doet verdwijnen: met speciale technieken kunnen delen daarvan, die iets beter bewaard zijn gebleven, soms teruggevonden worden.

Het onderzoek over geheugen en herinnering riep vanaf de jaren tachtig nieuwe problemen op bij de studie van autobiografische vertellingen, die zich vaak presenteren

als echt en werkelijk gebeurd, althans zo worden zij door de lezer ervaren. Hierdoor ontstaat een specifieke leeshouding en een communicatiesitu-

atie die zich baseert op vormen van identificatie tussen auteur en lezer. Toch zijn zowel het retrospectieve karakter (aangezien de herinneringen worden gereconstrueerd in functie van het heden) als de authentieke dimensie van de autobiografie problematisch. De belangrijkste taak van de autobiografie (het 'waar gebeurd, gebaseerd op herinneringen', dat de autobiografie van fictie onderscheidt) bleek een onmogelijke taak.

Daarbij zijn onze meest indringende herinneringen vaak wat de psychoanalyse dekherinneringen noemt: een herinnering die bijzonder helder is, maar vrij neutraal wordt ondergaan, kan een andere, verdrongen en vaak traumatische herinnering bedekken. De Franse psychoanalyticus Michel Neyraut merkt hierover op dat de autobiografie als een dekherinnering kan worden beschouwd, een soort holografisch testament dat het verleden tegelijk zichtbaar maakt en verhult. Maar Freud schrijft in zijn artikel 'Ueber Deckerinnerungen' uit 1899 dat de dekherinnering ook uit de samensmelting van twee fantasieën kan bestaan die tot een herinnering uit de kindertijd worden omgevormd, want er is, schrijft Freud, nooit een garantie dat het om een echte herinnering gaat. Freud vergelijkt dit samenvoegen van twee kinderfantasieën met het schrijven van fictie. De 'waarde' van de dekherinnering is niet verbonden met het geheugen, maar met de relatie tussen een bewuste en een verdrongen inhoud. Kinderherinneringen laten ons niet zien hoe ons leven als kind is geweest, maar hoe wij onze kindertijd in latere periodes van ons leven hebben ervaren. Hiermee wordt het feit benadrukt dat de autobiografie uit herinneringen bestaat die *in* en vooral *door* de vertelling zelf worden geconstrueerd.

Een voorbeeld hiervan vinden we bij de Frans-joodse schrijver George Perec, die in *W ou le souvenir d'enfance* vertelt dat hij geen herinneringen had aan zijn kindertijd. Afgezien van een paar feitelijke gegevens (het verlies van beide ouders tijdens de Tweede Wereldoorlog en de adoptie door zijn oom en tante in 1945), was dit deel van zijn autobiografische geheugen door het trauma geheel verdrongen. Tijdens een reis in Italië in 1967 verscheen een fantasie uit zijn dertiende jaar opeens in zijn bewustzijn: een eiland waar zwarte atleten woonden met witte overals aan, met daarop de letter W. Hij had hierover een verhaal geschreven en geïllustreerd. Perec dacht zijn kindertijd te kunnen terugvinden met het opnieuw schrijven van dit verhaal, waarvan hij verschillende versies heeft uitgewerkt. Wat dan echter gebeurt, is dat het geschreven verhaal zijn autobiografische zoektocht beïnvloedt, dat als het ware door de fictie wordt geprogrammeerd. De geleefde of herinnerde werkelijkheid wordt met andere woorden 'onderworpen aan de fictie, die weer tot doel had om dat wat niet zonder omwegen kon worden gezegd, toch tot uitdrukking te brengen'.

Het ik en zijn dubbelgangers

De postmoderne autobiografische tekst presenteerde zich niet langer als een vertelling over echte gebeurtenissen en ervaringen door iemand die tegelijk auteur en verteller is, maar als een tekst waarin de onmogelijkheid wordt getoond om het zelf tegelijk als schrijvende ik en geschreven ik, als kijkend subject en bekeken object voor te stellen. De verschuiving tussen schrijvende ik en geschreven ik wordt hierbij tegelijk

getoond en verborgen, met andere woorden ‘getheatraliseerd’, waarbij het ik als acteur of actant en tegelijk toeschouwer van zichzelf optreedt. De

schrijfster Annie Ernaux heeft het over een 'transpersoonlijke ik', een onpersoonlijke en bijna a-seksuele ik-vorm, die vaak meer de narratieve stem van een ander dan de eigen stem laat spreken. Je kunt je zelfs afvragen of het 'self' zichzelf vindt in de handeling van het schrijven, of misschien pas in en door het schrijven geconstrueerd wordt.

De splitsing of tweespalt of *dédoublement* (verdubbeling) onderstreept het vervreemdende, *unheimliche* karakter van het zoeken naar zichzelf. In *De feiten: Autobiografie van een schrijver* (1988) probeert Philip Roth zijn leven te 'depathologiseren' na jaren van verwarring en problemen. Tijdens imaginaire gesprekken met zijn *alter ego* Nathan Zuckerman, de held van een groot aantal van zijn romans, wijst deze hem erop dat *hij* waarschijnlijk meer Philip Roth is dan de auteur zelf. Roth ontdekt dat wanneer de verbeelding eenmaal voor de feiten ruimte moet maken, hij uiteindelijk niets anders kan vertellen dan reeksen clichés over zijn leven, en dat aan de waarheid daarvan ook weer getwijfeld kan worden. In zijn roman *Operatie Shylock* (1993) werkt Roth het thema van de dubbelganger nog verder uit: de lezer wordt geconfronteerd met Philip Roth de auteur, Philip Roth de verteller, en een dubbelganger die Philip Roth heet en er precies zo uitziet als de schrijver. Wil de echte Philip Roth nu opstaan?

Het schrijven over zichzelf impliceert tegelijk een herschepping van jezelf en een op afstand houden van jezelf. De autobiograaf ontdekt snel dat de figuur die hij tegenkomt en ensceneert slechts gedeeltelijk degene is die hij ooit was, die op hem lijkt, maar die hij niet is (Roland Barthes spreekt van 'verontrustende familiariteit'). Zijn personage fictionaliseert zichzelf, het is een bekende maar ook een onbekende ander. De identiteit van zijn ik is op zich een palimpsestidentiteit, een herschepping van het ik die geschreven wordt op een bestaande tekst, die er niet in slaagt om de vorige tekst uit te wissen maar ook niet om dit helemaal zichtbaar te maken. Dit proces van herscheppen van het leven zien we in de autobiografische romans van Marguerite Duras. Daarin herschrijft zij haar leven steeds weer op andere manieren dankzij teksten die naar elkaar blijven verwijzen in wat je *autotekstualiteit* zou kunnen noemen. Daar waar het ik tegelijk subject en object is, en het tegenwoordige maar ook het verleden wil voorstellen, wordt het ambigue karakter van de autobiografische ik-vorm zichtbaar. Om die reden is gezocht naar manieren om dit te omzeilen. Nathalie Sarraute koos voor haar autobiografie *Enfance* de dialoogvorm tussen subjectieve en objectieve ik; John Coetzee besloot juist zijn autobiografische tekst *Jongensjaren* in de derde persoon te schrijven, waarmee hij de afstand en de vervreemding van het ik tegenover zichzelf tot uitdrukking brengt. In *L'enfant que tu as été* gebruikt Alain Bosquet de tweede persoon, waarmee hij benadrukt dat hij niet tot zichzelf spreekt, maar tot degene die hij ooit was. Hetgeen Philippe Lejeune de ironische vraag ontlokte: mag ik mezelf eigenlijk tutoyeren?

De autobiografie als spiegelstadium

De autobiografie ensceneert een fantasma van zelfherschepping waarin het ik zichzelf opnieuw vormgeeft; het is een manifestatie van het verlangen om tegelijk alle mensen te zijn die wij ooit zijn geweest. De autobiograaf creëert zichzelf, hij probeert degene

terug te vinden die hij was en die hij kwijt is geraakt. Tegenover wie wij zijn geweest, die wij

hebben laten verdwijnen door alleen maar ouder te worden, kunnen wij vaak een gevoel van vervreemding niet onderdrukken. Verloren gewaande brieven en teruggevonden dagboeken doen ons dat gevoel beseffen, en wij verlangen ernaar degene die verdween opnieuw leven te geven dankzij het schrijven. Dit verlangen naar pluraliteit is uiteindelijk ook een verlangen naar eenheid, het samensmeden van de veelheid tot één. Op dit tweede niveau overstijgt de autobiografie Damasio's autobiografische zelf. Net als Narcissus verlangt de autobiograaf naar de fusie met zichzelf die het model van de symbiotische eenheid met de moeder zou herhalen. Hij wil zichzelf terugvinden, opnieuw uitvinden en definiëren. Hij wordt dubbelganger van zichzelf om zijn autobiografische zelf in al zijn complexiteit te kunnen aanschouwen. Met andere woorden, hij wordt een naar zichzelf kijkende ander, wat Doubrovsky een *autoregardant* heeft genoemd. Maar wat hij ziet, is slechts een geconstrueerde representatie, een spiegelbeeld dat op hem lijkt en toch ook weer niet, en de autobiografie kan in die zin worden gezien als een spiegelstadium van de literaire schepping. Aan het spiegelstadium ligt volgens Lacan de vorming van het ik ten grondslag. Het spiegelstadium is het moment waarop het kleine kind zich voor het eerst van zijn lichamelijke eenheid bewust wordt, waar overigens meestal geen spiegel aan te pas komt maar dat als een psychische en zelfs ontologische operatie moet worden beschouwd, waardoor het ik leert om zich met de ander te identificeren. Volgens Lacan gaat het hier niet om een herkenning, maar om een miskenning: wat herkenning lijkt, is in feite een identificatie, het beeld van het ik komt van buiten maar wordt beschouwd als een beeld van het zelf. Het kind herkent zichzelf als eenheid doordat hij zich van anderen los kan maken en zich er tegelijk mee kan identificeren, het beeld dat hij ziet wordt echter door anderen aangereikt, en de herkenning is met andere woorden een illusie. Het ik is mijn zelfbeeld, maar het is in feite het beeld dat door een ander wordt gezien, de moeder die zegt: ‘Kijk, dat ben jij!’. Hiermee wordt volgens Lacan de basis gelegd voor latere gevoelens van vervreemding.

De postmoderne autobiografie in de beeldende kunst

Zoals gezien legde het postmodernisme de nadruk op de problematische aspecten van het autobiografische project, dat zelfs ‘utopisch’ is genoemd. Het postpostmodernisme daarentegen lijkt een soort terugkeer in te luiden naar meer traditionele vormen van het schrijven over jezelf. Om dit te illustreren, volgt een aantal opmerkingen over het werk van beeldend kunstenaar Christian Boltanski, fotografe Cindy Sherman, en twee jonge Amerikaanse schrijvers, Dave Eggers en Rick Moody, wier werk sterk autobiografisch is. Boltanski en Sherman zou je vertegenwoordigers van het postmodernisme kunnen noemen, Eggers en Moody van het postpostmodernisme.

Christian Boltanski (geboren in 1945 in Parijs) verwerkt in zijn collages, foto's en installaties biografische en autobiografische thema's, en zijn creaties zijn wel eens een ‘museïficering van het zelf’ (*muséïfication du moi*) genoemd. Met zijn autobiografische werken, die hij titels geeft als *Recherche et présentation de tout ce*

qui reste de mon enfance (*Onderzoek en presentatie van alles wat er van mijn kindertijd is overgebleven*) of *Essai de reconstitution d'objets ayant*

appartenu à Christian Boltanski (*Poging om voorwerpen die Christian Boltanski hebben toebehoord weer vorm te geven*), probeert hij zichzelf als geheel te bewaren door een indruk te geven van alle momenten die hij beleefd heeft, van de dingen die hem omringd hebben en de woorden die hij en anderen om hem heen gesproken hebben (dit is wat ik het fantasma van zelfherschepping heb genoemd). Hiermee komt hij dicht bij de geschreven teksten van Georges Perec: in *Lieux où j'ai dormi* (*Plekken waar ik geslapen heb*) beschrijft deze in detail een aantal kamers waar hij geslapen heeft en de herinneringen die daaraan zijn verbonden. Door te zoeken, te classificeren, te esthetiseren, te theatraliseren en voor de toekomst te bewaren, vecht Boltanski tegen het vergeten en vindt hij een zekere troost voor het sterven dat hem onherroepelijk wacht. Toch is Boltanski (evenals Perec) niet zozeer geobsedeerd door het sterven als door de verdwijning. Via objecten en foto's reconstrueert hij tijdperken en individuele levens die niet meer bestaan; hij vormt zijn leven om tot een verzameling geanticipeerde herinneringen, voor wanneer hij zelf verdwenen zal zijn. Over zijn eigen kindertijd zegt hij: 'In mijn vroege werk deed ik het voorkomen alsof ik het over mijn kindertijd had, maar mijn echte kindertijd is verdwenen. Ik heb er zo vaak over gelogen dat ik geen herinneringen meer heb aan die tijd, en mijn kindertijd is daardoor een soort universele kindertijd geworden, geen echte.' Het indrukwekkendste werk van Boltanski is echter zijn biografische werk: in *Les enfants de Dijon* (*De kinderen van Dijon*) brengt hij via foto's en licht de joodse kinderen tot leven die door Klaus Barbie aan het einde van de Tweede Wereldoorlog naar een concentratiekamp werden gestuurd. Maar ook dit werk heeft een zekere autobiografische dimensie, via wat Boltanski zijn 'universele kindertijd' noemt en de identificatie met de vermoorde kinderen.

Het werk van Boltanski is ontroerend en tegelijk storend, omdat de wil om alles te behouden vooral aantoont hoe kwetsbaar en vluchtig het Ik is. Dit komt vooral tot uiting in installaties waarin licht en schaduwen een rol spelen. Het verlangen om alles te tonen en te exposeren, leidt uiteindelijk tot een gevoel van immense leegte. Niet het leven wordt vastgelegd, maar virtuele levens, die voor een kort moment in het heden worden geactualiseerd en weer verdwijnen. Hiermee legt Boltanski de nadruk op de typisch postmoderne gedachte over de vaagheid en inconsistentie van de identiteit. Wie is Christian Boltanski? Hij zegt zelf in een interview: 'Ik denk echt dat ik niemand ben. Als kunstenaar vernietig je jezelf. Hoe meer je werkt, hoe minder je bestaat.'

De personae van Cindy Sherman

Het werk van de fotografe Cindy Sherman (geboren in New Jersey in 1954) draait om de vraag waarom wij foto's maken om ons leven te documenteren. Waarom zoeken we in die foto's een werkelijkheid, waarom denken we dat foto's een spiegel van de werkelijkheid zijn? Haar zelfportretten zijn verhalen die niet zij vertelt, want degene die ernaar kijkt doet dat. Een serie heet *Sex Pictures* maar daar is geen seks te zien, een andere *Centerfolds* maar er zijn geen naakten. De prachtige serie *Untitled Film Stills* doet ons denken aan bekende films, maar is daar niet op gebaseerd. De

foto's herinneren ons er alleen vaag aan, we kunnen ze niet benoemen, herkennen de actrice niet;

zij doet ons alleen aan een bepaalde actrice denken. Als wij emoties voelen bij het kijken naar haar foto's, dan zijn dat duidelijk onze emoties en niet de hare. De *Untitled Film Stills* serie, eerst in zwart-wit en daarna in kleur, heeft een narratief karakter en lijkt dramatisch geladen. Lijkt, want dat zijn de foto's alleen in het hoofd van de toeschouwer. Cindy Sherman gebruikt haar lichaam en haar gezicht om virtuele Cindy Shermans uit te beelden, waarmee zij niets van zichzelf prijsgeeft. Hoewel zij zichzelf als belangrijkste personage gebruikt, is haar werk bewust anti-autobiografisch. Wat zij toont is niet haarzelf, maar een persona in een toneeldecor geplaatst. Nergens laat ze zien wie Cindy Sherman is, het gaat er bij haar om dat dat er niet toe doet, en dus natuurlijk wel. Hoewel zij meestal het enige personage in haar foto's is, is het onmogelijk om daarin iets over haar te ontdekken. Shermans foto's kunnen als een soort illustratie van Lacans spiegelstadium worden beschouwd: de identificatie met het spiegelbeeld, hier Shermans zelfportretten, vindt plaats in een imaginair stadium en lijkt het samenvallen van beide beelden (Sherman zelf en haar persona) identiteitscheppend te maken. Deze identiteit is narcistisch omdat beide beelden een en dezelfde persoon zijn: er lijkt in haar werk geen plaats te zijn voor anderen. Het besef van eenheid is echter een illusie, een perverse truc, want in de fixatie op het vermomde en verscholen zelf ervaart het ik de gelijkheid met het beeld en ontkent het tegelijkertijd.

Ook Cindy Sherman is geobsedeerd door de verdwijning: door zich tot het uiterste te vermommen en te abstraheren, laat zij haar eigen identiteit verdwijnen. Haar werk is ironisch en provocerend en heeft veel gemeen met de foto's die surrealisten maakten in de jaren twintig en dertig, vooral haar series uit de jaren negentig die een duidelijk horrorachtige sfeer uitademen. Daar waar Boltanski zichzelf wil terugvinden en zichzelf door middel van detailopnamen als volledige eenheid wil laten voortleven, versterkt Sherman in haar foto's het dissociatieve, vervreemdende effect van het spiegelstadium. Zij herinnert een beetje aan meneer Thompson, de Korsakow-patiënt van Oliver Sachs die niet meer weet wie hij is en constant fantastische verhalen vertelt over zijn leven, waardoor hij iets van stabiliteit kan scheppen in de angstaanjagende chaos van een bestaan zonder herinneringen. Sherman ensceneert zichzelf in fantastische vertellingen die niet waar zijn. Zij kijkt naar zichzelf en ziet alleen personae. '*Je est un autre*', '*Ik is een ander*', schreef de dichter Rimbaud. Haar latere werk, waarin losse lichaamsdelen in onheilspellende landschappen worden geplaatst, lijkt zelfs een poging in te houden om voorbij het spiegelstadium te gaan, terug naar de tijd waarin het lichaam werd ervaren als verbrokkeld, als een verzameling losse onderdelen. Wie is Cindy Sherman? Niet meer dan een representatie van het verlangen van de toeschouwer.

De postpostmoderne autobiografie

Daar waar het postmodernisme het accent legde op de angst voor ontbinding van het ik of van wat de filosoof Baudrillard verdwijning van het subject heeft genoemd, en dus ook op de vervreemding van het autobiografische, lijkt het postpostmodernisme weer een soort geloof in de eigen identiteit uit te stralen. Dit is ongetwijfeld een van de gevolgen van de overheersende beeldcultuur. De psychoanalyticus Antoine

Mooij schrijft dat in de beeldcultuur een belangrijk aspect van de postmoderniteit wordt verabsoluteerd en eenzijdig naar voren gebracht: de *linguistic turn*, ten gevolge waarvan de taal een eerste positie toegewezen kreeg, maakte plaats voor een 'wending naar het beeld'. Maar de twintigste eeuw legde ook de nadruk op de onmogelijkheid om via de taal de realiteit te beschrijven. Beelden lijken hier beter in te slagen. De kracht van beelden die de werkelijkheid laten zien zoals die is, ondubbelzinnig en slechts op één manier te duiden, (de beelden van 11 september dringen zich onmiddellijk op), heeft ook aangetoond dat het schokkende effect van beelden de fictionele verbeelding ver overtreft. Het symbolische treedt terug en het belang van het verbeeldbare neemt toe, het ik lijkt daardoor duidelijker afgebakend, fictie maakt plaats voor autobiografie. In plaats van zich bezig te houden met het problematische karakter van de eigen identiteit, lijkt de autobiograaf zichzelf ook als beeld te presenteren en zich gewillig te onderwerpen aan de blik van de ander. Wij zien dit al in het werk van Cindy Sherman, voor wie de blik van de ander het subject (Cindy Sherman) juist niet tot object, maar tot subjectiviteit en tot verlangen maakt. Daar waar twintigste-eeuwse filosofen als Sartre de blik van de ander ervoeren als objectiverend en vervreemdend, merkt Mooij op dat de oervorm van de blik juist verlangen uitdrukt.

De melancholie wordt vervangen door ironie, en het 'echt en waar gebeurd' mag opeens weer. Dave Eggers' *Een hartverscheurend verhaal van duizelingwekkende genialiteit* heeft als ondertitel 'Gebaseerd op een waar gebeurd verhaal'. Naast het verhaal zelf, over een eenentwintigjarige jongen wiens beide ouders binnen vijf weken aan kanker sterven en die zijn achtjarige broertje opvoedt, is vooral de metataal interessant, het eigen commentaar dat Eggers over fictie en autobiografie geeft. Met zichtbaar plezier speelt Eggers met de conventies rond de twee genres: 'Dit boek is slechts in zoverre verdichtsel dat de auteur zich vaak niet precies meer kon herinneren wat bepaalde mensen gezegd hadden en hoe bepaalde zaken eruit hadden gezien, en daarom in voorkomende gevallen de leemten in zijn geheugen naar vermogen heeft moeten invullen. Afgezien daarvan zijn alle personen, gebeurtenissen en dialogen naar waarheid beschreven. Zij spruiten dus niet voort uit de verbeelding van de auteur, want de auteur had op dat moment voor dit soort zaken betreft helemaal geen verbeelding en zou het niet hebben kunnen opbrengen verhalen of personen te verzinnen. [...] Iedere gelijkenis met levenden of overledenen zal voor betrokkenen en hen die hen kennen waarschijnlijk onmiddellijk duidelijk zijn, vooral in die gevallen waarbij de auteur zo vriendelijk is geweest echte persoonsnamen en in enkele gevallen zelfs telefoonnummers te noemen.' En verder: 'Trouwens, als het u hindert om te bedenken dat wat u hier leest echt gebeurd is, dan stel ik u voor om te doen wat de auteur had moeten doen en wat schrijvers en lezers sinds het begin der tijden hebben gedaan:

DOEN ALSOF HET FICTIE IS.'

Eggers stelt de lezer zelfs voor om het exemplaar van het boek terug te sturen naar de uitgever, waarna hij een floppy krijgt met een compleet digitaal manuscript van het werk, waarin echter alle namen en plaatsen veranderd zijn. 'Voilà, fictie!', roept hij vervolgens uit. Hiermee geeft Eggers een ironisch maar ook diepzinnig commentaar op de verhouding tussen autobiografie en fictie,

waarbij hij de norm omkeert. De post-postmoderne autobiografie stelt zich tot taak om juist de vervreemdende effecten van fictie te ontrafelen. Voor Eggers is de autobiografie geen zoektocht naar verdwenen mensen en momenten uit het leven, maar een 'pijnlijke, eindeloze zelfreflectie' waarvan de auteur zich ook bewust is, en die tot doel zelfvernietiging heeft. De autobiografie is als het afwerpen van een oude huid, 'iets wat noodzakelijk is en nieuwe kracht kan geven, zoals af en toe een facelift of een klysma.' De zelfopenbaring noemt hij 'rotzooi', maar die rotzooi moet uitgezuiverd worden, verbrand als fossiele brandstof. Die brandstof is onuitputtelijk en steeds voorhanden, 'zonder dat je vermogen om er meer van in het leven te roepen vermindert.'

In Rick Moody's *The Black Veil*, dat als ondertitel 'A Memoir with Digressions' meekreeg, gaat de auteur op zoek naar zijn oorsprong, en zoals in het werk van veel jonge schrijvers speelt ook hier de familiegeschiedenis een belangrijke rol (dit is ook in fictie het geval: zie bijvoorbeeld de roman *Corrections* van Jonathan Frantzen). De familie noemt hij een *fabric*, een stof of canvas waaruit onheilspellende beelden opgeroepen kunnen worden die in het duister hadden moeten blijven. Een van die obsessionele beelden (die je ook een persoonlijke mythe zou kunnen noemen) is de *black veil* uit het verhaal van Hawthorne, symbolisering van het ontbreken van een gezicht, van de versluiering van het leven van zijn voorgangers en van het zijne. Aan die versluiering zou het boek een einde moeten maken. Om de obsessies te beschrijven, die hem tien jaar lang in alcohol- en drugsmisbruik en uiteindelijk in een psychiatrisch ziekenhuis deden belanden, gebruikt Moody alle beelden die daartoe geëigend lijken: 'If birds will describe the obsession, I will break away to describe the birds I have seen.' Zijn boek lezen, zo schrijft hij, is hem leren kennen. Van autofictie kan geen sprake meer zijn, hoewel ook hij moet bekennen dat 'any memoir is a fiction', want het is niet mogelijk om door te breken tot de diepste lagen van de persoonlijkheid. Wie is Rick Moody? Iemand die steeds meer moeite blijkt te hebben om zichzelf via het schrijven te vinden, waardoor de lezer toch vreemd genoeg een beeld van hem krijgt.

Het werk van Eggers en Moody laat zien dat de als postmodern bestempelde formele experimenten die zij gebruiken geen vervreemding uitdrukken, maar de wil om een zo oprecht mogelijk benaderen van de werkelijkheid, zoals beelden dat soms kunnen. Hun werk heeft een sterk documentarische inslag (Eggers gebruikt het schrijven als een alles registrerende camera, Moody maakt gebruik van ondubbelzinnige beelden om emoties te beschrijven). Zoals Nicoline Timmer het schrijft, wordt het postmoderne adagium 'alles is fictie' hier omgedraaid in 'alles is echt'. Het echte is het schokkende: 'in deze tijd leeft niet meer de idee dat alles vervormd is, dat ervaringen gefictionaliseerd en daardoor literair vervreemdend moeten worden gepresenteerd, maar dat juist dat wat echt is, shockerend is.' Wij voelen ons misschien ongemakkelijk als we deze boeken als echt lezen, want wij zijn gewend geraakt aan de gedistantieerde en vaak cynische leeshouding die ons als lezers van romans eigen is. Om die reden raadt Eggers de lezer om eventueel 'te doen alsof het fictie is', want was de eerste reactie van velen bij het zien van de brandende Twin Towers niet: 'het is niet echt, het is maar een film'? Fictie wordt hier ingezet als

afweermechanisme, dat het ik moet beschermen tegen een al te schokkende werkelijkheid.

Zoals Eggers het ironisch laat zien, gaat het er niet langer om het geheugen te laten spreken. Het gaat niet meer om *Dichtung oder Wahrheit,* maar om integriteit van de autobiograaf en de poging om schrijvende ik en geschreven ik te laten samenvallen, om de kloof tussen kijkend subject en bekeken object te overbruggen. De tweespalt wordt gerelativeerd doordat de blik van de lezer ook hier subjectiveert en verlangen uitdrukt. Om die reden is Philippe Lejeune's autobiografische pact, waarbij auteur en verteller als één moeten worden beschouwd en als zodanig door de lezer erkend, opnieuw actueel. Onder andere namen en in andere vormen is de autobiografie weer volop aanwezig, nu als literair genre waarin de strategieën centraal staan die het subject gebruikt om door zelfbespiegeling zich een idee te vormen van de eigen persoonlijkheid, en door middel van kunst of literatuur daar een beeld van te geven. Dit gaat niet met vervreemding gepaard maar met pijn, en met het geloof dat die pijn een zuiverende werking kan hebben. In het autobiografische werk van Boltanski, Sherman, Eggers en Moody zit ontegenzeggelijk een element van zelfdestructie, waarmee ook een verlangen naar catharsis tot uitdrukking wordt gebracht. En dat is natuurlijk de oudste, meest traditionele, misschien meest 'natuurlijke' dimensie van de autobiografie.

Literatuur:

Roland Barthes door Roland Barthes (Nijmegen, SUN 1991)
Antonio Damasio, *Ik voel dus ik ben: hoe gevoel en lichaam ons bewustzijn vormen* (Amsterdam, Wereldbibliotheek 2001)
Dave Eggers, *Een hartverscheurend verhaal van duizelingwekkende genialiteit* (Vassallucci, Amsterdam 2000)
Annie Ernaux, 'Vers un *je* transpersonnel', in S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune (red.), *Autofictions & Cie* (Parijs 1993)
Els Jongeneel, redactie, *Over de autobiografie* (Utrecht, HES 1989)
Jacques Lacan, 'Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je', in *Ecrits I* (Parijs, Seuil 1966)
Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie* (Parijs, Seuil 1998)
Dan McAdams, *The Stories we Live by* (New York, Guilford Press 1993)
Laura Marcus, *Auto/Biographical Discourses* (Manchester, Manchester University Press 1994)
Manet van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel* (Amsterdam 1999)
Rick Moody, *The Black Veil* (Boston, Little, Brown 2002)
Antoine Mooij, *Psychoanalytisch gedachtegoed* (Amsterdam, Boom 2002)
Vladimir Nabokov, *Geheugen, Spreek* (Amsterdam, De Bezige Bij 2001)
Michel Neyraut, 'De l'autobiografie', in *L'autobiographie* (Parijs, Les Belles Lettres 1988)
Régine Robin, 'L'autofiction. Le sujet toujours en défaut', in *Autofictions et Cie*, sous la direction de S. Doubrovsky, J. Lecarme et P. Lejeune (Parijs 1993)
Oliver Sacks, *Een antropoloog op Mars* (Amsterdam, Maarten Muntinga 1997)

Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, *Christian Boltanski* (Londen, Phaidon 1999)
The Essential Cindy Sherman (New York 1999)
Nicoline Timmer, *Op de huid van de tijd*, doctoraalscriptie Algemene Literatuurwetenschap, (Universiteit van Amsterdam, 2002)
Gore Vidal, *Palimpsest. A Memoir* (Londen, Deutsch 1995)

Monument voor twee Ter Braaks
Gesprek met Krijn ter Braak en Hans Fels
Els Broeksma

Onderwerp: Menno ter Braak, kunstcriticus en een van de belangrijkste intellectuelen van zijn tijd. Pleegde bij het uitbreken van de oorlog op achtendertigjarige leeftijd zelfmoord.
Plaats: 'Villa Muiderberg', werkkamer Krijn ter Braak.
Aanwezig: Krijn ter Braak (acteur en filmmaker), Hans Fels (filmmaker) en interviewster.

Eén ding is duidelijk. Hier wordt niet geïnterviewd. Hier wordt een indringend verhaal verteld over het tot stand komen van een film over Menno ter Braak. Gaandeweg blijkt dat Krijn er een minstens even belangrijke rol in speelt. Ten tijde van het gesprek was de film nog niet gemonteerd, hij was dus nog niet te zien. De drie vrienden-filmmakers, Ter Braak, Fels en Kees Hin - de laatste is niet bij het gesprek aanwezig - vinden het de meest bijzondere film die ze ooit gemaakt hebben, 'in vriendschap en met compassie, mededogen, bloed, zweet en tranen'.

Licht in 't heufd

Ter Braak: 'We zitten hier midden tussen de handschriften, persoonlijke bezittingen, maar vooral boeken van Menno ter Braak. Vijftien jaar geleden heb ik alles van mijn tante gekregen. De boeken staan in dubbele rijen. De achterste zijn van hem, daarvoor staan die van mij. Ik heb minder dan vijf procent van de geërfde boeken gelezen. Mijn vader heette Wim en was de broer en beste vriend van Menno ter Braak. Menno was dus mijn oom. Hij was getrouwd met Antje Faber en mijn vader met Ants halfzusje Mineke Faber. Mijn vader was neuroloog en is al dertig jaar dood. Mijn moeder leeft nog.

Zo lang ik leef, heb ik het gevoel met mijn oom, die ik nooit gekend heb, in m'n rugzak te hebben rondgelopen. Ik wilde al jaren een film over hem maken, maar wist niet goed hoe. Na de dood van mijn tante Ant, vijf jaar geleden, nam ik het op me de "Erven Ter Braak" te worden en voelde nog sterker de noodzaak iets te moeten doen. Een andere aanleiding was dat 2002 het honderdste geboortejaar van Menno ter Braak is. Maar ik kon er niet aan beginnen voordat ik alles wist. Dus heb ik op de biografie van Léon Hanssen gewacht, die mijn hele familie voorbeeldig heeft uitgeplozen. Het zelfmoordgehalte in de familie bleek boven het landelijk gemiddelde te liggen. Ze waren wat "licht in het heufd", zoals een door ons geïnterviewde Eibergenaar zei. Ik kwam allerlei nieuwe dingen te weten,

over tantes, ooms en ook over mijn eigen vader en moeder. Ik heb veel aan die biografie gehad, maar je zult er niets van terug zien, want wij hebben een ander soort ambitie met onze film.

Dagenlang heb ik met mijn vrienden-filmmakers Hans Fels en Kees Hin zitten brainstormen. Een *mer à boire* aan ideeën, maar wat wilden wij nu precies vertellen? Ik kreeg gaandeweg een grote weerzin tegen het maken van die film en slaagde er niet in iets van die ideeën op papier te zetten. Ik wilde de feiten niet onder ogen zien, ik wist niet waar en welk accent ik wilde leggen en ik wilde de keuze voor een psychoanalytische kant niet maken. Uiteindelijk heeft Hans Fels het tot een verhaal met kop en staart gesmeed.'

Ballast

Fels: 'Het is een ongelooflijk verhaal. Toen ik het en passant hoorde, liepen de rillingen over m'n rug. In 't kort komt het hier op neer. Als Menno in 1933 trouwt, staat er bij wijze van spreken al in de huwelijkse voorwaarden: weet dat je trouwt met de man die een einde aan z'n leven maakt, als Hitler hier binnenvalt. Ook met zijn broer Wim - en dat is later door Krijns moeder bevestigd - had Menno omstreeks die tijd al afgesproken dat Wim hem dan bij zijn zelfgekozen dood zou helpen. En zo is het ook gegaan.

Twee families hebben zo'n overeenkomst gesloten en houden zich daaraan, het is onvoorstelbaar. Ik stelde me toen de vraag hoe het is om op school te zitten en te horen dat je oom, de beroemde schrijver Menno ter Braak, op 14 mei 1940 zelfmoord heeft gepleegd. Met wat voor ballast loop je rond als je weet dat zich dat allemaal heeft afgespeeld in jouw huis in de slaapkamer van je ouders en dat je vader daarbij geholpen heeft? Menno's sterfhuis werd Krijns geboortehuis. Daar zit voor mij de kern, over dat krankzinnige verhaal moest de film gaan. Daarin zit de noodzaak voor de cineast. Daarvan moesten wij Krijn overtuigen.

De film kon niet anders dan pijnlijk zijn, totaal anders dan de biografie. In die overigens heel knap gemaakte biografie is geen enkele aandacht besteed aan die rare, verschrikkelijke erfenis waarmee Krijn heeft rondgelopen. Kees en ik hebben Krijn aangespoord om orde op zaken te stellen in wat voor hem een familiedrama moet zijn. Om dat te verwezenlijken moesten wij te werk gaan als Ter Braak die de dingen graag ontmaskerde, afbrak om te zien welk tweede gezicht zich achter het masker verschool. De film heet niet voor niets *Het tweede gezicht.*'

Zelfonderzoek

Ter Braak: 'Met dit voorlopige scenario stemden zowel de VPRO als het Stimulerings Fonds in. Het geld en de mogelijkheid tot uitzenden waren er, nu de film nog. Op dat moment kreeg ik weer die weerstand, omdat de film toch een zelfonderzoekende kant leek op te gaan. Wat begonnen was als een idee om een film te maken over Menno ter Braak, dreigde uiteindelijk een film te worden over mijn verhouding tot

mijn vader. Want, zoals Hans net al zei, mijn vader beëindigde Menno's leven in hetzelfde huis waar ik elf maanden later werd geboren. Het was een zelfmoord die je ook met enig recht moord of euthanasie zou kunnen noemen. Ik heb het gevoel dat deze gebeurtenis mijn vader beslissend heeft veranderd. Hij is na de dood van zijn broer Menno een andere man geworden. Ik heb er nooit met hem over gesproken.

Hans had in het script geschreven dat ik

Truida en Menno ter Braak in Venetië, 1935

met mijn moeder en met mijn zusjes moest gaan praten. Ook dat wilde ik niet. Het gevolg was dat we weer eindeloze sessies hadden om erachter te komen hoe we die film moesten opzetten. Toen we het over de kern en de vorm van de film eens waren, kwam het proces in een stroomversnelling. 't Is wel wonderlijk dat ik altijd bij voorbaat sceptisch heb gestaan ten opzichte van films die documentaire en fictie wilden combineren en dat we er nu zelf een maken. Ik hoop echt dat deze film iets van inzicht geeft op de grens van verbeelding en werkelijkheid.'

Monument

Fels: 'De film balanceert op de rand van documentaire en speelfilm. Als je een monument voor Ter Braak wilt maken, dan moet je een rebelse film maken, die langs het randje van de afgrond scheert. We zullen óf afgeslacht worden óf bewonderd, maar niemand kan over deze film z'n schouders ophalen. De vertelmethode is een beetje ingewikkeld en de montage bevindt zich nog in een vroeg stadium, dus we kunnen nog allerlei capriolen uithalen. In het begin van de film wordt de suggestie gewekt dat Krijn ter Braak contact zoekt met Menno ter Braak. Er wordt een auditie georganiseerd en uit de tien auditoren wordt de acteur Peer Mascini gekozen om Menno ter Braak te spelen. Peer weet weinig van Ter Braak en moet gevoed worden met uit gesprekken verkregen informatie over Ter Braak. Hij wordt door Krijn tot Ter Braak gekneed, tot leven gebracht. Op een gegeven moment is hij zo zeer Ter Braak geworden, dat hij over alles kan meepraten. Hij komt in opstand omdat hij voelt dat er iets niet klopt en het is tenslotte Peer die ons op het uiteindelijke spoor, de broer van Menno, de vader van Krijn brengt. Peer wordt nooit echt Menno ter

Braak. De film wordt nooit een echte speelfilm. Alleen aan het eind, het laatste uur voor de zelfmoord, wordt de film griezelig echt. We zetten die scène er min of meer als kostuumfilm in. Menno wandelt met zijn vrouw naar het huis van zijn broer Wim in het Statenkwartier in Den Haag. Na te hebben aangebeld wordt er slechts een zin gesproken: “Het is zover”. Op dat moment komt de realiteit naar voren. Toen zagen we plotseling wat een onvoorstelbaar drama zich voltrok: een van tevoren geplande zelfmoord. De weigering om te vluchten. Wim die met zijn broer Menno naar boven gaat, de vrouwen die beneden blijven, Ant die er niet bij mag zijn. Wim die een glas water gaat halen, terwijl Menno een briefje aan zijn vrouw schrijft: “Lieve

Antje, ik maak een einde aan mijn leven, je weet waarom...”.’

Wij zijn de bron

Ter Braak: ‘We hebben natuurlijk de biografie van Hanssen gelezen, maar nauwelijks andere bronnen geraadpleegd. Wij, met onze eigen emotionele kennis, zijn de bron. En verder laten we mensen die hem gekend hebben aan het woord, onder wie Hanneke Stolte, Adriaan Morriën - gelukkig net op tijd -, Theun de Vries, Max Nord, mijn moeder Mineke en nog een oud-leerling van Ter Braak. En we spreken met een aantal mensen van wie wij vinden dat als je ze in een pot door elkaar roert, je een hedendaagse Menno ter Braak krijgt. Een van die mensen is Frits Bolkestein die vindt dat als je terugkijkt, het leven van Menno ter Braak interessanter is dan zijn geschriften. Want in dat leven komt tot uitdrukking waar Ter Braak voor stond.

We hebben weinig van Ter Braaks werk gebruikt. We laten Peer onder andere een ooit door Menno uitgesproken radiolezing houden en een andere lezing die hij voor het Comité van Waakzaamheid schreef. We hebben ook nog nieuwe bronnen gevonden: een bewegend beeld van Menno van zes seconden en twee keer een minuut z'n stem. Zo'n stem zegt veel. In de jaren dertig kon je in De Bijenkorf een boodschap inspreken op een plaatje van een minuut. Op het ene staat een soort pastiche van een verkiezingstoespraak en op het andere fingeert hij een vraaggesprek, waaruit goed blijkt dat hij zichzelf op de korrel kon nemen.’

Geheim

Fels: ‘Boek en film zijn echt twee verschillende dingen. Deze film moet iets zeggen op een ander niveau. Een film die mij zeer aan het hart ging was *Vulcano* naar het leven van Malcolm Lowry. Wat deze film [van Donald Britain, EB] teweegbrengt, is veel meer dan welke geschreven biografie ook. Want hoe knap de biografie van Hanssen ook is, Ter Braak wordt er niet levender door.

Tijdens het maken van de film begonnen we te begrijpen waar Ter Braak het over had. Ik hoop dat het gelukt is de gedachtewereld van Ter Braak weer te geven. Iemand in de film typeert Ter Braak als een man die het leven zag als een grote bioscoopzaal waarvan hij verdomd goed de nooduitgang kende.

Er zit ook een soort geheim in onze film. Hij gaat over gevoelens. Hij gaat over de bagage van Krijn, over hoe je als volgende generatie opgezadeld kan worden met iets dat vóór jouw tijd heeft plaatsgevonden. Als je de film goed bekijkt, zie je dat deze film meer een monument voor Krijn is dan voor Menno.’

Ter Braak: ‘Iedereen vroeg altijd aan me: “Hoe gebeurde het, die zelfmoord?” Alsof ik dat zou moeten weten, maar ik wist het niet. Want daar werd bij ons thuis niet over gesproken. Deze film is een poging om meer greep te krijgen op het mysterie van mijn dode oom. We wilden geen feiten verzamelen, we wilden iets anders begrijpen. Ter Braak is ingewikkeld. Het is moeilijk onder woorden te brengen waar Ter Braak het over heeft. Er zijn allemaal woorden, maar wat schuilde er achter die

woorden? Want hoewel hij het leven volhield door te schrijven, onderhield hij ook een problematische relatie met het woord. Deze film is geen Ter Braak-biografie in beelden, maar we hopen erin te slagen een nieuw beeld van mijn oom Menno te tonen. Ik hoop dat Menno ter Braak het een leuke film

gevonden zou hebben. Hij zou het op prijs stellen dat hij ontmaskerd werd, want hij wilde geen heilige zijn.

Er bestaat een opmerkelijke trucfoto van een mannenhoofd, al in 1928 door Wim gemaakt. Op het eerste gezicht lijkt het Menno ter Braak te zijn, op het tweede gezicht blijken het twee gezichten te zijn. De linkerkant is het hoofd van Menno, de rechterkant van Wim. Ze zijn in één foto vereeuwigd, versmolten. Twee broers, elkaars beste vriend in het leven en samenzweerders in de dood. Menno ter Braak schrijft over deze foto aan Hanneke Stolte, met wie hij een tijdje verloofd was: "Je ziet hoe luguber deze jongeling met leven en dood experimenteert."

Mijn vader heeft een intimiteit met zijn broer gehad, die hij mij onthouden heeft. In dat vermoeden ligt het geheim van deze film besloten.'

De film *Het tweede gezicht* wordt op 14 mei 2003 door de VPRO op net 3 uitgezonden.

De authentieke Gans
Hoe Jacques Gans uit de Nederlandse literatuur verdween

Willem Maas

Jacques Gans? Nooit van gehoord! Dertig jaar na zijn overlijden is de ooit beruchte Telegraaf-columnist vrijwel vergeten. Ouderen weten nog vaag iets over een altijd op de PvdA en het communisme scheldende zuurpruim, die op gezette tijden iets ongehoords debiteerde in zijn hoekje in De Telegraaf, de krant die voor velen even fout was tijdens als na de oorlog. Slechts een handjevol verstokte liefhebbers weet dat er ook een andere Jacques Gans is geweest.

'Ik slenterde langs de Westertoren in die eerste milde voorjaarsavond en had een verschrikkelijk verlangen naar een jaar in Portugal, om een roman te schrijven over alleen maar lieve kalme en bedaarde mensen, die elkaar nooit bijten en elkaar maar de gehele dag gebraden kalkoenen en flessen wijn lopen aan te bieden. "Dat is allemaal wel erg bourgeoisie en erg reactionair!" dacht ik, "maar hoeveel sympathieker, dan al deze de strot-afbijterij om kale kluifjes van de progressieve broeders onder elkaar!" Met die vreedzame laatste gedachten bleef ik staan voor een cafédeur op de Rozengracht.

"Eén glaasje bier?" opperde mijn dorstige ik.

Ik deed de cafédeur open, stapte binnen en deed enige schreden voorwaarts, voorzover dat in een tjokvol café mogelijk is.

Toen ik bleef staan, keek ik in een vijftigtal hatende gezichten van Paroolpersoneel, directie en hoofdredactie incluis. Vijandige kreten weerklonken. "Er uit! Vuile Haagse Post.

Smerige Telegraafman!"'

In 1955 kwam Jacques Gans niet alleen het café niet meer zonder problemen binnen, ook de Nederlandse literatuur werd gesloten gebied voor hem. Hij werd een literaire paria. Hij bezegelde zijn lot op 26 maart 1955 in een van zijn 'Nonchalante notities' in de *Haagse Post* onder de titel 'Lawaai in letterland'. In dit artikel beschreef hij niet alleen de bovenstaande caféscène, maar besprak hij ook Adriaan Morriëns brochure *De gruwelkamer van W.F. Hermans of ik moet altijd gelijk hebben.* Gans viel Morriën bij en omschreef op eigen gezag Hermans als een 'ietwat blauwige treiterige kwal'. Ook verweet hij hem een 'wezenloze lafheid', omdat hij de hoofdpersoon uit zijn roman *Ik heb altijd gelijk* voor de rechter zou hebben verloochend[1].

Dat liet Hermans niet op zich zitten. Hij sloeg in mei 1955 terug met een stuk in *Podium* onder de titel 'De Haagse Posthume Gans'[2]. Het is een van de leukste stukken uit *Mandarijnen op zwavelzuur* geworden. En hoewel de

gevolgen niet bepaald gunstig voor hem waren, schijnt Gans er zelf toch ook hard om gelachen te hebben.

Hermans schilderde Gans in zijn Mandarijnenstuk af als iemand die zichzelf had overleefd. Er was een tijd dat Gans zich als bohémien verzette tegen de burgermaatschappij, die 'er trots op was niet tot geregeld schrijven in staat te zijn' en die zich door anderen tientjes liet toesteken om aan de kost te komen. Nu had hij zich echter 'ontwikkeld tot een goed gesalarieerd dagbladpolemist'. Hermans memoreerde hoe Gans in *Het Pamflet* tekeer ging tegen 'De Telegraaf, het Philipsconcern, Mr. G.B.J. Hiltermann enzovoorts'. Van die Gans was weinig meer over.

Hoofdbestanddeel van Hermans' stuk vormde een gefingeerde dialoog waarin Gans mr. G.B.J. Hiltermann om een tientje smeekt:

'Jacques Gans: (sidderend) Heus meneer. Eén tientje maar! Ik verloochen alles!

Mr. Hiltermann: Ik ben bang dat je intellect je achternaam niet verloochent. (De heer Hiltermann is blijkbaar op zijn geestigheden even kieskeurig als op zijn bedienden)

Jacques Gans: Vergiffenis! Eén tientje maar, meneer Hiltermann! Eén tientje maar, meneer Hiltermann! Eén tientje maar! (stort ineen)

Het toneel wordt hartverscheurend en chaotisch. Hiltermann weet niet hoe hij van het gezanik af moet komen. Onder luid geweeklaag van Gans en gebrul van de leider door de telefoon dat de kassier met de "geldzak" moet komen opdraven, valt het DOEK.'

Literair sterfjaar

Hermans' stuk vormt de officiële slotakte van de uitstoting van Gans uit de Nederlandse literatuur. Na 1955 verschenen nog wel enkele nieuwe titels van hem, gebundelde artikelen uit de *Haagse Post* en *De Telegraaf*, maar die kregen steeds minder aandacht en werden door steeds obscuurdere uitgevers uitgegeven.

Alles wat Gans als auteur vóór 1955 schreef, raakte allengs vergeten. 1955 kan dus worden gezien als het officiële literaire sterfjaar van Jacques Gans. Officiële en literaire, want Gans leefde en schreef nog jaren voort, alleen niet meer waargenomen binnen het domein van de Nederlandse literatuur. Wèl gelezen door honderdduizenden *Telegraaf*-lezers. Voor hen bleef Gans enerzijds zijn rol van de onaangepaste uitvreter trouw, anderzijds bediende hij hen met tirades tegen de linkse politiek en tegen elke vorm van overheidsbemoeienis die het vrije ondernemerschap bedreigde, en met andere populistische stokpaardjes. Dat was niet het enige wat hij deed. Hij bleef ook stukjes schrijven die niet onderdeden voor zijn literaire werk van vóór 1955. Alleen kwamen ze nu zelden meer buiten de lezerskring van *De Telegraaf*.

1955 was dus tegelijk het geboortejaar van de Haagse Posthume Gans. Na 1955 was er sprake van twee diametraal tegenover elkaar staande Ganzen. De 'authentieke' Gans, de puur literaire, onaangepaste artiest van vóór dat jaar, en de 'Haagse Posthume' Gans, de overloper, de renegaat, de dikbetaalde *Telegraaf*-journalist daarna. Dat die twee Ganzen in een en dezelfde persoon huisden, leek onvoorstelbaar. Voor de literaire reputatie van Jacques Gans was het bovendien funest dat de Haagse

Posthume Gans meer en meer de plaats ging innemen van de andere Gans. Dat hijzelf het nodige daartoe bijdroeg, maakt de zaak nog ingewikkelder.

Het is natuurlijk pure speculatie, maar

als Gans om wat voor reden dan ook in 1951, na *Het vege lijf*, was gestopt met publiceren, dan had hij nu een vele malen betere literaire reputatie dan die hij nu heeft. Een plaats vergelijkbaar met die van Jan Arends, een markant auteur van een klein oeuvre dat tot de hoogtepunten van de twintigste eeuwse literatuur uit Nederland behoort.

Een zwervende lettré

Gans komt in het Mandarijnen-stuk van Hermans naar voren als een schilderachtige figuur, vechtersbaas en virtuoos bietser, die zichzelf overleefd heeft. Maar Hermans geeft ook aan dat hij diezelfde Gans ooit bewonderde vanwege diens roman *Liefde en goudvissen.* Hij blijkt zelfs twee juichende recensies over deze roman te hebben geschreven. In 1947 besprak Hermans het boek naar aanleiding van de tweede druk in zowel *Vrij Nederland* als *Criterium*[3]. Hermans bewonderde in *Liefde en goudvissen* vooral de compromisloze afwijzing van de burgermaatschappij. Hij beschouwde het boek als de tragische strijd van de hoofdpersoon tegen zichzelf om zijn geliefde te behouden. In *Vrij Nederland* schreef hij: 'Al na de eerste bittere zin [...] weet men wie de strijd verloren heeft. Men leest het niettemin in één adem uit tot de laatste bladzij.'

Hermans karakteriseert de hoofdfiguur als iemand die 'het geordende leven, waarvan hij de absurditeit heeft ingezien, op een goede dag vaarwel heeft gezegd en in Parijs is gaan wonen om er alleen maar te doen waar hij zelf zin in heeft. Hij heeft zin in een beschouwelijk leven van lange wandelingen, goede gesprekken met vrienden, veel lezen'. Hermans ziet deze figuur niet als een zonderling, hij is het juist met hem eens: de maatschappij is inderdaad ongeloofwaardig, ook in 1947 nog.

In *Criterium* schrijft hij over de hoofdfiguur: 'een zwervende lettré, verbitterd en berustend tegelijk in zijn strijd met de maatschappij om een leven vol te houden dat hij fatsoenlijk en menselijk vindt [...] iemand wiens leven toch geheel literatuur geworden is.' En over de schrijver Gans in *Criterium*: 'Wat mij het meest getroffen heeft was de liefde tot de letteren, of juister misschien tot een "literair bestaan". [...] Voor zijn authentieke mentaliteit heeft hij alles over, hij staat er letterlijk lichamelijk voor in en dat geeft, hoewel de eerlijkheid en simpelheid in dit boek nauwelijks groter kunnen, er een bijna heroïsche allure aan. Eén figuur als Gans rechtvaardigt alle goede literatuur!'

Literair vaarwater

Gans maakte een belangrijke periode uit de literaire geschiedenis van de twintigste eeuw van nabij mee. Hij begon als uitvreter in het Parijs van de jaren twintig, vlak voor het uitbreken van de crisis. Hij hield zich in leven met het schrijven van 'Parijse brieven' aan bladen als *De Indische Verlofganger, Suriname, Tubantia* en het *Utrechts Nieuwsblad.* Als het journalistieke werk te weinig opleverde, nam hij de trein terug naar het ouderlijk huis in Bussum. In 1931 was Gans inmiddels wat uitgekeken

geraakt op zijn vrijblijvende Parijse leven van flaneren, dansen en drinken. Hij besloot na een stevig gesprek met Nico Rost naar Berlijn te verhuizen. Rost verweet hem dat hij zich afzijdig hield terwijl in Duitsland Hitler de macht probeerde te grijpen. Tussen 1931 en januari 1933 woonde Gans in Berlijn en werd er een overtuigd en actief communist. Hij was correspondent van het partijblad *De Tribune* en vocht 's nachts dapper mee

Jacques Gans met zijn tweede vrouw, Pum van Ginkel

tegen de bendes van de SA. Na de machtsovername van Hitler vertrok Gans snel naar Parijs.

Daar las hij bij een vriendin in *Forum* een stuk van E. du Perron over diens belangstelling voor het communisme.[4] Er ontstond een levendige briefwisseling tussen de twee, en ze raakten bevriend. Langzaam maar zeker dreef Gans weg van het partijcommunisme en raakte hij steeds meer in literair vaarwater. Du Perron was daarbij een grote steun. Hij probeerde stukken van Gans geplaatst te krijgen, schoot aanzienlijke bedragen voor en gaf allerhande adviezen op schrijftechnisch gebied. Via Du Perron en later ook Greshoff en Binnendijk werd Gans een min of meer regelmatige medewerker van bladen als *Groot Nederland, Critisch Bulletin* en *De Groene Amsterdammer.*

In 1937 deed Gans een eerste poging tot het schrijven van een roman. Hij vond niet direct een uitgever, dus verkocht hij aandelen in deze nog te verschijnen 'essay-roman' *Tegen den stroom.* Omdat Gans inmiddels al een behoorlijke reputatie had opgebouwd als uitvreter (zijn bijnaam luidde niet voor niets 'het tientje'), geloofden velen dat dit de zoveelste truc was om geld los te kloppen uit de zakken van nietsvermoedende vrienden en bekenden. Maar Gans heeft wel degelijk geprobeerd zijn roman te schrijven. Zwaar onder de indruk van Du Perrons *Het land van*

herkomst probeerde hij iets vergelijkbaars tot stand te brengen. Hij liep vast in de periode die zijn Berlijnse jaren moest beschrijven. De fragmenten die resteren, zijn echter zeer de moeite waard.

In 1937 ontmoette Gans zijn eerste vrouw, Ester Margrete Steffensen. Zijn eeuwige geldnood werd nu extra hinderlijk. Onpraktisch als hij was, bedacht hij een tijdschrift om uit de financiële zorgen te raken. Natuurlijk verdiende hij weinig of niets, maar hij gaf wel een half jaar lang een curieus en interessant blad uit. Het heette *Ce vice impuni, la lecture*, en was gewijd aan de Franse literatuur. Bekende schrijvers als Ter Braak, Marsman, Binnendijk en Greshoff werkten er aan mee, maar ook Franse auteurs als Gide stonden bijdragen af. Het blad verscheen tussen december 1938 en mei 1939.

Het huwelijk tussen Gans en Steffensen bleek geen succes. Toen zijn vrouw hem verliet, was Gans volledig van de kaart. Hij probeerde van alles om haar voor zich terug te winnen, maar slaagde daar niet in. Een half jaar later nam hij op literaire wijze wraak met een roman die zijn verhouding met Steffensen beschrijft, *Liefde en goudvissen.* In dit boek stelt hij de zaak zo voor dat de hoofdpersoon (Gans zelf) moet kiezen tussen zijn vrouw - die zich wil aanpassen aan de burgermaatschappij - en trouw aan zichzelf.

Liefde en goudvissen verscheen in december 1940, toen Nederland al ruim een halfjaar bezet was door de Duitsers. Gans verbleef in Amsterdam en verrichte wat hand- en spandiensten voor het verzet. Hij werkte mee aan *Vrij Nederland* en *Het Parool* en probeerde onderduikadressen te regelen. In de loop van 1942 werd het hem toch te heet onder de voeten. Er verscheen een gevaarlijk stukje over hem in *Storm SS* waarin werd geklaagd dat die brutale jood Gans zich nog durfde te vertonen in cafés en andere openbare gelegenheden.[5] 'Waar blijft de jodenster', vroeg de anonieme schrijver zich af. P.A.M. Pooters, de leider van de verzetsgroep waarmee Gans te maken had, vond het beter dat Gans verdween en vroeg hem een vluchtroute naar Zwitserland uit te proberen. Samen met een oude schoolvriend, Hein Siedenburg, reisde hij via Limburg, België en bezet Frankrijk naar het onbezette Vichy-Frankrijk. Daar werd het tweetal in de trein naar Zwitserland gearresteerd. Ze werden gevangen gezet en belandden uiteindelijk in een concentratiekamp aan de voet van de Pyreneeën. Van daaruit wisten ze rond Kerst 1942 te ontsnappen. Na een barre tocht over de Pyreneeën en maandenlange verblijven in Spaanse interneringskampen kwamen beiden uiteindelijk in de herfst van 1943 in Londen aan.

In Londen deed Gans niet mee met de daar heersende mode om de parlementaire democratie van vóór mei 1940 als vermolmd en achterhaald af te schilderen. Samen met onder anderen Loe de Jong, A. den Doolaard en Hans Gomperts richtte hij het Comité van Actie tegen het Neo-Fascisme op. Aanleiding waren uitgelekte plannen van de regering om na de bevrijding eerst enige tijd per Militair Gezag te regeren alvorens nieuwe verkiezingen uit te schrijven. Gans en de zijnen stelden een manifest op dat door Gans op grote schaal werd verspreid. Het kwam ook in handen van vertegenwoordigers van de Britse en Amerikaanse regering. De Britten namen het manifest niet zo serieus, maar de Amerikanen vroegen aan een van de ministers hoeveel NSB'ers er eigenlijk in de regering

zaten. Gerbrandy c.s. waren *not amused.* De ondertekenaars werden op het matje geroepen en ernstig toegesproken. Gans dook onder en werd soldaat in het Britse leger om uit handen van de Nederlandse regering te blijven.

Vluchtverhalen

Na de oorlog liet Gans nog enkele malen literair van zich horen. Hij publiceerde in 1950 een tweede eigen blad, het eenmanstijdschrift *Het Pamflet, weekblad tegen het publiek.* Het was voornamelijk polemisch van aard. Gans' pijlen richtten zich tegen de multinationals zo goed als tegen de VARA en de Indonesiëpolitiek van Willem Drees. Eén van de mensen die het in *Het Pamflet* het zwaarst te verduren kregen, was *Haagse Post*-hoofdredacteur mr. G.B.J. Hiltermann. Gans maakt hem uit voor 'platte farizeeër', 'junglezanger' en 'de stramdoende heer Hiltermann, die zijn zure bezitterskolommen neerschrijft zoals dat iemand vergaat die het kwalijke corset der philistijnen heeft aangetrokken'. Het blad verscheen slechts gedurende de eerste drie maanden van 1950. Multinationals mochten er niet in adverteren. Gans zelf wel; omdat hij een berghok bewoonde, vroeg hij in een advertentie een niet al te dure zolder in de binnenstad.

In 1951 publiceerde hij een roman waarin hij de eerste oorlogsjaren in Amsterdam en zijn vlucht naar de vrijheid beschreef, *Het vege lijf.* Het werd gunstig ontvangen en kan nog steeds worden beschouwd als een van de beste vluchtverhalen uit onze literatuur. Gans wàs iemand in de vaderlandse letteren. Zijn opvallende verschijning, zijn onaangepaste levenswijze, zijn ongegeneerde en virtuoze uitvreterschap en zijn kleurrijke optreden droegen nog verder aan zijn bekendheid bij.

In hetzelfde jaar 1951, op het toppunt van zijn literaire roem, trouwde Gans voor de tweede keer. Al gauw kwam het eerste kind, zoon Joost, en niet veel later het tweede, Jacques junior. Gans wilde koste wat kost van zijn tweede huwelijk niet weer een mislukking maken. Dat betekende wel dat hij voor regelmatige inkomsten moest zorgen. De mogelijkheden die te realiseren lagen echter niet voor het opscheppen. Op veel plaatsen had Gans zich door zijn onaangepaste gedrag onmogelijk gemaakt. Gelukkig vroeg Hiltermann Gans als medewerker voor zijn *Haagse Post*, het blad waarvan hij in 1952 eigenaar en leider werd. Dat was prettig voor de financiële situatie, maar velen vroegen zich toch wel af hoe Gans, die Hiltermann nog maar een jaar geleden in *Het Pamflet* voor rotte vis had uitgemaakt, deze aanstelling met zijn geweten kon verzoenen.

Toen in 1955 ook *De Telegraaf* Gans op de loonlijst zette, was voor iedereen de conclusie duidelijk: Gans had zichzelf aan het kapitaal verkocht. W.F. Hermans voltrok de executie, maar deed dat namens vrijwel de gehele Nederlandse literatuur. Na 1955 verdween Gans' naam uit de literatuurgeschiedenissen, encyclopedieën en raakte alles wat hij eerder schreef snel vergeten. Dat is jammer, want de Gans van *Het vege lijf, Liefde en goudvissen* en *Ce vice impuni, la lecture* verdient het op zijn eigen merites beoordeeld te worden.

Eindnoten:

1 Hermans werd naar aanleiding van zijn roman *Ik heb altijd gelijk* beschuldigd van belediging van ‘de katholieke bevolkingsgroep’. Tijdens het proces, dat op 20 maart 1952 in Amsterdam diende, wees Hermans elke verantwoordelijkheid van de hand. Het was, zo stelde hij in zijn pleidooi, de uitspraak van een romanpersonage, en niet een rechtstreekse uitspraak van hemzelf. Hermans werd vrijgesproken.
2 Geciteerd wordt naar de tekst van de vierde druk, vijfde oplage. Parijs 1983, pp. 201-206.
3 In: *Vrij Nederland* van 21 juni 1947 en in Criterium jrg. 5, nr. 2, februari 1947, pp. 135-137.
4 Bedoeld is E. du Perron, ‘Flirt met de revolutie’. In: *Forum*, jrg. 2, nr. 2, februari 1933, pp. 81-99.
5 N.N., ‘Kan dit niet anders gevraagd worden?’ In: *Storm SS, blad der Nederlandsche SS*, jrg. 2, nr. 2, 17 april 1942.

De werkkamer van de biograaf
Nico Keuning en Jan Arends
Mariëlle Polman (tekst) en Monica Soeting (foto's)

Nico Keuning is docent Nederlands aan de HES te Amsterdam. Over deze hogeschool verscheen van hem bij zijn eigen uitgeverij Reservaat het boekje *Terug naar het Raamplein*: een bundel herinneringen van K. Schippers, J. Bernlef, G. Brands, Martin Hartkamp en Jan Donkers, oud-leerlingen van deze school. Hij publiceerde in literaire tijdschriften over onder anderen Louis Paul Boon, F. Springer, W.F. Hermans en Gerard Reve, maar is vooral bekend door zijn biografie van Max de Jong (1917-1951), *Altijd het tinnef om je heen.* In het voorjaar van 2003 zal bij De Bezige Bij *Angst voor de winter* verschijnen, zijn biografie van Jan Arends (1925-1974).

Foto 1 en 2: Het tuinhuisje, binnen en buiten

‘Ik heb een fascinatie voor tegendraadse, dwarse figuren. Dat bleek al uit de biografie van Max de Jong en nu ook weer uit het boek over Jan Arends. Zelf ben ik heel braaf en aangepast: eerst een studentenleven op kamers in Amsterdam waarin de mislukking weliswaar voortdurend op de loer lag - anderhalf jaar rechten gestudeerd, daarna Nederlands -, nu veilig met mijn gezin in Heiloo. Hoe anders waren de levens van Max de Jong en Jan Arends! Waarschijnlijk ben ik geboeid door het contrast tussen mijn leven en dat van deze antihelden, die toch ook helden zijn: maatschappelijke *losers,* maar kunstzinnige *winners.*

Het tuinhuisje is mijn domein. Het is hier alsof ik nog steeds alleen ben en dat is heel prettig, alsof ik nog steeds op kamers woon. Je moet iets van jezelf houden en ik vind het prettig om daarom deze kamer te hebben. Ik had vroeger natuurlijk ook zoiets. Als ik nog gestudeerd had, zou er nog een bed hebben gestaan, en misschien een wastafel in een hoekje.’

Foto 3: Boeken en register

‘Hier is een stapel boeken waar ik regelmatig in kijk en blader, zoals *Van regenten en patiënten. De geschiedenis van de Willem Arntsz Stichting* van Joost Dankers en Jos van der Linden, *Hoofdsom der psychiatrie* van prof. dr. P.C. Kuiper bij wie Arends onder behandeling is geweest. Arends verbleef regelmatig in psychiatrische inrichtingen, onder andere in Paviljoen III van het Wilhelmina Gasthuis in Amsterdam en in het Willem Arntsz Huis in Utrecht. Een ander boek is *De nacht is nabij.* Hier ligt *Een beter begrip van zelfmoord* van Kay Redfield Jamison, maar ook *De vriendin van mevrouw Maigret* uit 1955, vertaald door Jan Arends, dat begint met ‘De kip stond

op het vuur'. Jan Arends maakte heel graag kip klaar. Komisch is ook dat het eindigt met een schoenmaker, het beroep van Arends. Dat zijn wonderlijke dingen.

Jan Arends zwierf in Nederland van de ene plek naar de andere. Dat kun je traceren aan de hand van zijn persoonskaart met adressen van de gemeente Amsterdam. Hij verbleef in het roomskatholieke jongensinternaat De Kruisvaarders van St. Jan te Rijswijk. In de korte tijd aan het Conservatorium in Den Haag kreeg hij pianoles van Jan Boerman, die muziekstukken voor *Lommer* van Rudi van Dantzig heeft gecomponeerd. Arends zong ook graag. Hij had een zuivere tenorstem; hij zong *Ich grolle nicht* van Heine op muziek van Schumann, en *Ungeduld* van Müller, op muziek van Schubert.'

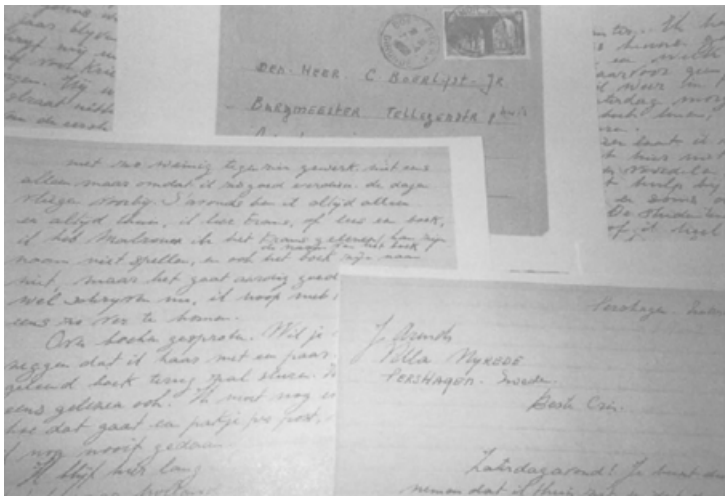


Foto 4: Brieven

'Jan Arends verbleef ook in het buitenland, in Frankrijk, België en Zweden. In Bordeaux zat hij in een studentenkamp, waar hij goedkoop kon eten; hij was daar schoenmaker. Deze brieven schreef hij vanuit Zweden aan zijn vriend Chris Boerlijst die hem enkele lessen Engels gaf en ontdekte dat Arends geen enkele kennis had van de Nederlandse grammatica. Er is ook een brief uit Amsterdam bij, aan Co Westerik. Arends schrijft dat hij is afgewezen voor de toneelschool. Westerik heeft in 1946 nog een prachtige tekening van Arends gemaakt.'

Foto 5: Schrijvers aan de muur

‘Rechtsboven zie je Max de Jong, in het midden Jeroen Brouwers, linksboven Louis Paul Boon met Jacques Brel zingend naast hem, linksonder het Geheime Landgoed van Gerard Reve; leven als Reve in Frankrijk. Grote talenten, eigenzinnig, oorspronkelijk, tegendraads, maar met humor.

Boven op de linkerstapel boeken ligt Arends *Lente/Herfst.* Het schrijven ging zo makkelijk, zei Arends, dat hij er nog een stukje over architectuur bij schreef, maar dat heeft eigenlijk niet zoveel met het verhaal te maken. Later is de titel veranderd in “Vrijgezel op kamers” en opgenomen in de verhalenbundel *Keefman.* Het oorspronkelijke begin is weggelaten, dat is veel beter zo. Oscar Timmers, die de verhalenbundel heeft geredigeerd, kan zich helaas niet meer herinneren hoe dat indertijd gegaan is. Wie de titel “Vrijgezel op kamers” heeft bedacht, blijft een raadsel, al vermoed ik dat het Timmers is geweest.’

‘Op de hoek van het bureau liggen cd's van de tapes met de twee interviews met Jan Arends, die pas laat zijn ontdekt. Aanvankelijk bestonden er vier interviews, maar in 1984 publiceerde *Het Oog in 't Zeil* er nog twee. Pas vorige zomer ontdekte ik dat Rob Hakhoff de interviewer was in 1970. De geluidsbanden heeft hij voor mij op cd gezet. Het typoscript heeft een stem gekregen. Arends spreekt over de verfilming van zijn verhaal “Vrijgezel op kamers”, waarvoor Rob Hakhoff en Paul Verhoeven het scenario schreven. Helaas is de film nooit gemaakt.’

Foto 6: Arends in beeld en geluid

Niet alleen de stem van Arends is nog te horen, hij is ook te zien in het eenmalige onderdeel 'Schrijverschap in Nederland' van het VPRO-televisieprogramma 'Het Gat van Nederland' van april 1973. Jan Arends spreekt hier in zijn laatste kamer aan het Roelof Hartplein te Amsterdam over zijn schrijverschap en over zijn erotisch-masochistische verhouding met 'wijven' bij wie hij huisknecht was.

Keuning: 'Het aardige is dat je aan zijn mond ziet dat hij zelf weet: "Ik ga iets leuks vertellen", dan kijkt hij ook naar de cameraman. Hij is een echte publieksspeler; je ziet ook aan zijn mimiek dat hij acteert, dat hij soms maar wat vertelt om leuk te zijn. En dan komt er nog een ander moment. Het is avond, je ziet een heel andere, een treurige Arends. Dan kom je dicht bij het moment waarop hij zo het raam uit kan springen.

Ik moet zijn kamer nog zien. Het ligt aan de achterkant van het gebouw *Het Nieuwe Huis* aan het Roelof Hartplein. Maar ik stel dat bezoek al jaren uit, bewaar het voor het laatste hoofdstuk. Als ik er net geweest ben, schrijf ik dat hoofdstuk veel beter. Dan is het heet van de naald. Dan zit ik er helemaal in, in die kamer. Dus dan ben ik helemaal klaar voor de sprong.'

Een jampot als jeneverglas
Een droom
Nico Keuning

Vannacht heb ik Jan Arends ontmoet. Hij woonde bij een vriend in een pakhuis aan een van de grachten in Amsterdam. Behalve de vriend was er een vrouw, Lenie, en een mooie kleine jongen van wie ik de naam niet te weten kwam. Wel begreep ik dat Arends de jongen onderhield van het geld dat hij voor zijn boeken ontving, want zijn *Verzameld Werk* werd nog steeds verkocht. Schrijven deed hij niet meer.

De begane grond van het pakhuis zag eruit als een opslagplaats van papier dat in stapels en dozen stond opgetast. Er kwam iemand op mij af: de vriend van Arends. ‘Heeft u ook teksten van Jan Arends?’ vroeg ik hem. De vriend verdween onder een tafel en kwam na enige tijd met een doos in zijn armen weer te voorschijn. Hij zette de doos op tafel en begon met zijn grote handen als een mol in de papieren te wroeten. ‘Kijk hier’, zei hij, ‘dit is van Arends’. En hij trok een getypt vel papier uit de doos omhoog. De vriend wilde mij de tekst wel verkopen, maar ik zag dat het geen nieuw verhaal was, maar een fragment van het typoscript van een interview dat ik reeds in mijn bezit had.

Ergens in het pakhuis zat ik ineens tegenover Jan Arends. Kennelijk kenden wij elkaar al jaren, want dat wij bij elkaar zaten was volkomen vanzelfsprekend. Qua uiterlijk zag Arends er precies zo uit als in het begin van de jaren zeventig. Hij was in bijna dertig jaar niet ouder geworden. Hij grimlachte een beetje verlegen en vroeg met een beetje bekakte stem:

‘He't je 't nieuwe verhaal van me al gelezen?’

‘Welk nieuw verhaal?’ vroeg ik. Hij liet me iets lezen over ene ‘meneer K.’. Ik herinnerde mij een opzetje van een verhaal over Jozef K. maar dit verhaal was niet van Arends. Er stonden woorden in die hij nooit zou gebruiken. Duitse woorden. Bovendien stonden er, geheel tegen zijn gewoonte in, geen spelfouten in de tekst. Arends staarde voor zich uit. Alsof ik niet bestond! Alsof hij helemaal niet nieuwsgierig was naar mijn reactie. ‘Hij is niet gek’, realiseerde ik mij plotseling, ‘hij is oud en dement, ook al ziet hij er nog heel jong uit.’ Met een vrolijke open blik keek Arends de leegte in naar zijn verleden. Hij grijnsde frenetiek.

Op zijn kamer stonden twee stapelbedden tegenover elkaar. Eén stapelbed voor Lenie en hem en het andere voor de vriend en de lieve jongen. De vriend kwam binnen en richtte het woord tot mij: ‘Ik weet iemand die teksten van Arends voor je heeft.’ Arends en ik stonden op en liepen de trap af. Buiten stond een grote zwarte lijkwagen op de gracht. De vriend stapte voor in, naast de chauffeur. Wij, Arends en ik, namen plaats op de achterbank.

De auto zweefde over de weg. Naast mij zat Jan Arends nog steeds wezenloos voor zich uit te staren. Op een onbestemd terrein in het havengebied hield de auto stil bij een loods. Wij stapten door een deuropening in een gevel van golfplaten naar binnen. In het midden van een grote lege hal stond een man mij op te wachten. Maar toen ik hem naderde, loste hij op in het niets.

Plotseling bevond ik mij in een klaslokaal met enkele volwassenen. Er waren ook tafeltjes onbezet. De leraar voor de klas hield een A4-tje tussen duim en wijsvinger omhoog alsof hij iets smerigs wilde laten zien. Ik zat achterin en herkende het latere handschrift van Jan Arends, toen hij al met wilde hanenpoten schreef. De eerste strofe kon ik lezen en ik wist dat het een gedicht van Arends was. 'Lees eens voor', zei de leraar tegen een man die vooraan zat. De man wierp een blik op het papier en zweeg. 'Toe maar', moedigde de leraar de man aan. Maar de man staarde naar het papier, kreeg tranen in zijn ogen en kon geen woord uitbrengen. 'Is er iemand anders die het gedicht wil voorlezen?' vroeg de leraar. Alle aanwezigen staken hun vinger op. Behalve ik. Met uiterste inspanning wist ik mij te beheersen. Iemand die links vooraan met zijn tafel naar ons zat toegekeerd, deed zonder enig geluid te maken zijn mond open en liet de boventanden van zijn kunstgebit op zijn ondertanden vallen. Ja, nu zag ik wie het was:

H.J.A. Hofland.

Niemand anders die het zag. Iemand begon het gedicht voor te lezen, met de stem van Arends:

Ik moet
schrijven.

Het volgende moment liep ik met

Jan Arends in de stad over een pleintje in een armoedige buurt op weg naar huis. Naar de vriend, naar Lenie en de lieve mooie jongen. Arends hield een jampot in zijn rechterhand.

'Waarom een jampot?' vroeg ik hem.

'Om jenever uit te drinken', zei Arends, voor zich uitkijkend en zonder een spier van zijn gezicht te vertrekken.

Het ontwaken uit deze realistische droom duurde een eeuwigheid. Heel langzaam drong de werkelijkheid tot mij door en daarmee het besef dat ik Arends had *gedroomd.* Terug. Ik wilde terug de droom in, om alles nog eens precies te reconstrueren. Maar flarden van de droom losten op als ochtendnevel onder de eerste zonnestralen. Op de grens van droom en werkelijkheid trok ik nog wat voorvallen mee de werkelijkheid in, uit de droom. Ik schreef de droom op papier onder de titel 'Een jampot als jeneverglas'. Niet alleen was mij een kant en klaar verhaal doorgegeven, het gedicht dat ik mij woord voor woord herinnerde en - eenmaal volledig bij bewustzijn - onmiddellijk opschreef, bleek een mij door de dichter van gene zijde ingefluisterd nieuw Arends-gedicht:

Ik moet
schrijven.

Waarom
moet ik schrijven?

Ik moet
schrijven
omdat ik het
moet zeggen.

Wat moet
ik zeggen?
Dat waarover
ik niet
spreken kan.

Graven in gedichten
Leven en werk van Ida Gerhardt
Mieke van den Berg

In het oeuvre van Ida G.M. Gerhardt (1905-1997) komen vele verzen voor die een weerspiegeling lijken te zijn van gebeurtenissen uit haar veelbewogen leven. De vraag is welke gedichten welke gebeurtenissen weergeven.

Het was vooral Marie van der Zeyde die ons kennis bijbracht over bepaalde feiten uit het leven van Ida Gerhardt. Gerhardt was zestien en Van der Zeyde vijftien jaar toen ze bij elkaar in de vierde klas op het Erasmiaans Gymnasium in Rotterdam kwamen. Vanaf 1957 woonden ze samen in hun huis in Bilthoven. Niet alleen bewees Van der Zeyde in *De hand van de dichter* dat kennis over de werkelijkheid verhelderend kan werken, maar ook in *De wereld van het vers;* twee boeken over het werk en leven van Gerhardt.

In het voorwoord van *De wereld van het vers* schreef Van der Zeyde: ‘Een vers lezen met de gedachte iets van de dichter aan de weet te komen, is ingaan tegen het wezen van de poëzie. Een vers is een vers. Maar een lyrisch vers hangt zo nauw samen met de eigen wereld van de dichter, dat men het vaak pas vanuit die eigen wereld werkelijk kan verstaan. Daarom zou ik mijns inziens verkeerd doen, een bepaalde hoeveelheid informatie achter te houden, waarover ik praktisch als enige beschik; al zou het maar zijn om het anders onvermijdelijke gefantaseer te voorkomen.’

Om een antwoord te vinden op de vraag wat in de veronderstelde autobiografische gedichten een weerslag is van haar leven, ging ik me steeds meer verdiepen in het leven van Gerhardt. Dat betekende: lezen, in archieven duiken, mensen spreken en soms door het toeval een handje geholpen worden. Hoe die zoektocht soms kan verlopen wil ik aan de hand van het gedicht ‘Radiobericht’ uit 1955 demonstreren, een gedicht waarvan ik weinig begreep toen ik het voor het eerst las.

Te Grave beneden de sluis
voorbij de zware deuren
mag mij het water sleuren
en kantelen met geruis.
- Grave beneden de sluis.

‘Wij geven de waterstand.’

O God, hoe kon het gebeuren-
gesloten het venster, de deuren,
gebannen uit liefde en huis.
-Grave beneden de sluis.

‘Wij geven de waterstand.’

Grave dat is groen land
en water, dat draagt mij thuis.

'Grave beneden de sluis.'
Grave, beneden de sluis.

Waarom schreef Gerhardt dit gedicht? Wat was eraan voorafgegaan? En waarom koos ze de plaats Grave als symbool voor een diepe emotie? Naarstig ging ik op zoek naar wat anderen over het gedicht geschreven hebben.

Daan Cartens in *Bzzlletin*: 'Voor de bundel *Het Veerhuis* krijgt Gerhardt van de Maatschappij der Nederlandse Letter-kunde de Van der Hoogt-prijs, bedoeld als aanmoedigingsprijs. Een aantal letterkundigen (w.o. Hoornik) is het oneens met de prijs, omdat zij Achterberg prevaleren. De familie Gerhardt had de prijs eerder bedacht voor Truus, oudste dochter en ook dichteres. Hoe schokkend het afgewezen worden door de familie was voor Gerhardt, blijkt later in *Het levend Monogram* uit "Radiobericht".' Volgens Anneke Reitsma in '*In de taal zelf verscholen', over de poëzie van Ida Gerhardt* brengt Van der Zeyde het gedicht en de daarin beschreven ervaring 'gebannen uit liefde en huis' te zijn in verband met de dag waarop Gerhardt voor haar bundel *Het Veerhuis* de Van der Hoogt-prijs werd uitgereikt. 'Maar toen zij in Voorschoten aankwam, was daar geen zweem van feestelijkheid; de familie, die er zo vast op gerekend had dat zuster Truus de prijs zou krijgen, hield venster en deuren van menselijke waardering gesloten...'

J.C.E.M. van Dijk schrijft in *Erasmiaans gymnasium 666 jaar*: 'Het is begrijpelijk, dat het - mede gezien haar jeugdervaringen - voor haar een bittere pil is, dat haar familie haar bij de Van der Hoogt-prijs voor *Het Veerhuis*, 1945 "gebannen heeft" door de opvatting dat eigenlijk haar zuster Truus deze prijs had moeten hebben.' En Gerrit

Ida Gerhardt

Komrij in *Zeven maal om de aarde te gaan* ten slotte: 'in het geval van "Radiobericht" gaat het om een verwijzing naar de kilte waarmee haar familie haar bejegende toen ze eindelijk een literaire prijs had gewonnen.'

Zusje

Hoewel ik door het lezen van bovengenoemde artikelen het gedicht ‘Radiobericht’ beter ging begrijpen, werd ik steeds nieuwsgieriger naar de gedichten van Truus Gerhardt. Ik schafte haar bundels *De engel met de zonnewijzer* (1935) en *Laagland* (1937) aan. Inmiddels was mij duidelijk geworden dat deze bundels door literair Nederland goed waren ontvangen, dus ging ik op zoek naar recensies.

Naar aanleiding van haar debuut *De engel met de zonnewijzer* schreef Menno ter Braak in *Het Vaderland* van 7 januari 1936: ‘Truus Gerhardt lijkt mij onder de dichteressen de talentvolste; hetgeen nog niet wil zeggen, dat ik haar een buitengewoon sterke persoonlijkheid acht. Er is in haar verzen ongetwij-

feld een gevonden verhouding tot de natuur; een bacchantisch element, dat mij het meest echt lijkt in deze poëzie. Natuurlyriek verloopt gemakkelijk in conventioneele gemeenplaatsigheid; en de beste gedichten van Truus Gerhardt hebben een onbetwistbaar concreet geluid.' Jan Engelman merkte in *De nieuwe eeuw* van 3 september 1936 het volgende op: 'De titel, een herinnering aan een der schoonste uitingen van de gothiek, zou van Rilke kunnen zijn en het eerste gedicht, van gelijken naam, doet aan Rilke's Neue Gedichte denken. Het vertoont de hartstocht voor "het ding", voor 't ge-zicht der dingen, voor de harde, makelij ook van het vers, dat als een beeldhouwwerk ontstaat. *De engel met de zonnewijzer* is een debuut om met dankbaarheid te begroeten. Er is een zeer sterke vitaliteit in deze verzen, en haar houding is origineel, in deze tijd, nu overal het klachtenboek op tafel ligt.'

Over de tweede bundel van Truus Gerhardt schreef Roel Houwink in *De Nederlander* (1937): 'Het is alweer geruime tijd geleden, dat men in onze dichterlijke letterkunde van een bloei der natuurlyriek vermocht te spreken. In de poëzie van Truus Gerhardt echter is de natuur-lyriek opnieuw en wel op een volstrekt oorspronkelijke en overtuigende wijze tot bloei gekomen. Reeds uit haar eersten bundel bleek dat wij hier te maken hebben met een talent van beteekenis, dat bezig was zich heen te worstelen naar een eigen vorm. Deze worsteling is thans goeddeels voltooid en wat in haar debuut vaak nog hortend en verward naar uiting zocht, heeft nu een eigen en klare stem gekregen.' Anthonie Donker noteerde in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 16 februari 1938 dat het aan Truus Gerhardts nieuwe bundel te merken was 'dat zij geleerd heeft en geoefend, naar overwinning van dat vaag vervloeiende in de vorm der oudere verzen gestreefd en zich meer verstechniek en beheersching eigen ge-maakt heeft. Truus Gerhardt blijkt zich hier een grootere versvastheid te hebben verworven, maar het behoeft niet te verwonderen dat zij nog moeite heeft zichzelf aan dien nieuwen vorm te wennen en er even vrij zichzelf in te wezen. Haar poëzie is met dezen bundel in een nieuw stadium getreden. En maakt ons des te meer benieuwd hoe haar talent zich verder zal ontwikkelen.'

Daarna werd het stil rondom Truus, terwijl haar vijf jaar jongere zusje Gerhardt drie jaar later, een dag voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog, debuteerde met *Kosmos* en haar tweede bundel *Het Veerhuis* vlak na de oorlog het levenslicht liet zien. Terwijl Truus geen enkele prijs voor haar bundels kreeg, werd Ida's tweede bundel wel bekroond. Op 22 december 1945 ontving zij in Leiden de Lucie B. en C.W. van der Hoogt-prijs, uitgereikt door de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, een 'prijs van aanmoediging voor de schone letteren'.

Gesloten front

Hoe die dag in het leven van Gerhardt verlopen is, wordt door Van der Zeyde nauwkeurig beschreven in de eerste druk van *De hand van de dichter*: 'Deze prijs betekende voor haar heel veel: een eerste werkelijke erkenning.' Maar ze merkt ook op dat in Gerhardts leven 'misschien geen dag zo afschuwelijk [is] geweest als de dag van de Van der Hoogt-prijs; geen dag die zich zo in haar herinnering heeft gebrand'.

De uitreiking vond in Leiden plaats, de stad waar Gerhardt een jaar lang had gestudeerd. Dat had voor Gerhardt niet

beter kunnen treffen, want het was het begin van de kerstvakantie, en dan zou ze toch naar haar vader gaan die in Voorschoten woonde. Ze verlangde zo zeer naar huis dat ze zelfs na de uitreiking een taxi naar Voorschoten nam - zij die zo geleerd had de dubbeltjes om te keren - om maar des te eerder bij hem te zijn, zijn verheugde gezicht te zien, zijn gelukwensen in ontvangst te nemen. Wat zou hij blij zijn en trots! Maar toen zij in Voorschoten aankwam, was daar geen zweem van feestelijkheid. Haar vader was er, haar beide zusters waren er - de oudste Truus die in Den Haag woonde, de jongste Mia, student - maar alle drie met bewolkte gezichten. Het leek of er iets akeligs was gebeurd; iets waar men mee verlegen was, maar liever niet over praten wilde. Gerhardt begreep het niet. Geen bloemetje, geen traktatie, geen interesse. Niemand feliciteerde haar.

Langzaam begon de verklaring tot haar door te dringen. Voor de familie stond het a priori vast, dat een onderscheiding voor iemand die Gerhardt heette, een onderscheiding voor Truus hoorde te zijn. Truus was vanzelfsprekend overal de eerste geweest en die positie was haar nooit betwist. Truus had twee bundels verzen geschreven die in de literaire wereld goed ontvangen waren. Waarom nu een bekroning voor de jongere zus? Truus was diep gekrenkt, en Ida, argeloos gekomen om haar vreugde met vader en zusters te delen, bevond zich plotseling tegenover een gesloten front. Het was niet de afgunst van Truus, die ze zich het meeste aantrok. Het was het onmiddellijk 'omvallen' van de vader en de toch zo kritische jongere zuster en vooral het oneerlijke van de hele situatie. De natuurlijke re-actie zou waarschijnlijk geweest zijn om weg te gaan en de deur met een klap achter haar dicht te trekken. Maar Gerhardt kon de reactie van haar familieleden niet geloven. En toen ze het tenslotte wel geloven moest, wilde ze haar vader ontzien. Blijven logeren, zoals haar bedoeling was, deed ze niet. Halverwege de avond aanvaardde ze de donkere, koude reis terug, en wist ze het laatste lokale treintje Zwolle-Kampen te halen. Daarna moest ze in de holle nacht over de winderige IJsselbrug lopen. Zo bereikte ze haar kamer, waar uiteraard niemand haar had verwacht en waar de kachel uit was.

De gebeurtenis leidde niet tot een breuk met haar familie. Gerhardt is haar oude vader altijd trouw blijven opzoeken. Maar vanaf die dag was zij voor haar gevoel in de kring van de familie een buitenstaander geworden.

Drama

In de tweede druk van *De hand van de dichter* beschrijft Van der Zeyde deze dag minder uitvoerig. Wel gaat ze zowel in de eerste als tweede druk in op het gedicht 'Radiobericht': 'een diep aangrijpende De Profundis - misschien het meest schokkende vers dat Gerhardt heeft geschreven... Het gaat over meegesleurd worden door de stroom en verdrinken. Het gaat over die woorden "Grave beneden de sluis", die als een magische formule altijd terugkeren in hoogwaterberichten, en over de associaties die door de woorden worden opgeroepen: Grave, Hollands landschap, waterlandschap, graf, begraven liggen in een groen land - en eindelijk vrede.'

Toen ik dit las kreeg ik sterk de indruk dat Van der Zeyde dit gedicht juist op dit punt in het boek plaatste vanwege de sterke gevoelsintensies die ervan uitgaat, een

gevoelsintensie die Gerhardt op die vreselijke dag in december 1945 ook moet hebben ervaren. Maar mag je

daaruit concluderen dat er ook een causaal verband gelegd kan worden tussen die dag en het vers 'Radiobericht'? In januari 2002 kreeg ik Gerhardts *Brieven aan Céleste* in handen. Vanaf dat moment rees het vermoeden dat het gedicht waarschijnlijk niet in verband gebracht moest worden met die dag in 1945, maar dat aan dit gedicht een ander familiedrama ten grondslag lag, een drama dat al veel eerder in haar leven had plaatsgevonden.

Op 14 juli 1973 schreef Gerhardt aan zuster Céleste Scheepers, priorin van de monialen redemptoristinnen te Grave: 'Wij verheugen ons bovenmate op het verblijf in Grave en op de kans daar te werken en buiten te zijn. Er is iets wat ik toch wel zou willen meedelen. Ik was 19 jaar toen ik zonder enige financiële of verdere achtergrond, mij verder alleen moest redden. Fietsend naar een mij bekende predikantsfamilie, passeerde ik Grave, waar ik bij de rivier mijn brood op at. De plaats en de hele situatie keert herhaaldelijk in mijn werk terug.'

Uit de boeken van Van der Zeyde weten we dat Gerhardt na haar eerste studiejaar een ernstig conflict met haar ouders kreeg. Zij studeerde in 1924-1925 klassieke talen en woonde in Leiden op kamers. Om kosten te sparen was zij echter genoodzaakt om de lange academische vakantie, die al met Pinksteren begon, door te brengen in het ouderlijk huis aan de Lange Kerkdam in Wassenaar. Daar bleek het onmogelijk om ook maar een uur rustig te werken, en dit leidde tot een uitbarsting. Haar ouders besloten vervolgens dat het beter was wanneer een dochter die zich zo slecht kon schikken, wat verder uit de buurt zou wonen. Ze mocht wel haar studie voortzetten, maar Utrecht was de uiterste concessie. Ook kreeg Gerhardt te horen dat haar ouders haar financieel niet meer zouden ondersteunen. Wat moet een dergelijke beslissing in die jaren voor een jonge vrouw wel niet betekend hebben? Voor Gerhardt was het bovendien de zoveelste afwijzing in haar leven; in haar kinderjaren door haar moeder, in haar adolescentie door Leopold en nu ook door haar vader.

Uit *Brieven aan Céleste* blijkt dat Gerhardt die zomer naar een haar bekende predikantsfamilie fietste. Onderweg passeerde ze Grave, waar ze bij de rivier haar brood opat. Maar wie is die bekende predikantsfamilie geweest?

Dominee

Soms vallen stukjes zomaar op hun plaats.

Eind januari 2002 werd ik benaderd voor een interview over Gerhardt. De interviewster vertelde dat ze ook Hans Werkman had gesproken die het boekje *Uren uit het leven van Ida Gerhardt* had geschreven. Dat boekje had ik gelezen en ik wist nog dat ik niet gelukkig was over de wijze waarop Werkman Gerhardts aftakelingsproces onder woorden heeft gebracht, omdat het - hoe waarheidsgetrouw dat dan ook geweest moge zijn - mijns inziens nergens toe bijdraagt. Toen ik besloot het boekje te herlezen om mijn geheugen op te frissen voor het desbetreffende interview, las ik over een tocht die Hans Werkman ooit met Gerhardt maakte. Tijdens die rit vond de volgende conversatie plaats. Werkman: Daar woonde W.A.P. Smit, aan de Karel Doormanlaan. Waarop Gerhardt: 'Smitje. [...] Dat was nou helemaal geen man. Moedersjongetje.'

'"Hoe weet u dat?"

“Ik heb bij hem in huis gewoond, als

kind, bij zijn vader en moeder, in de pastorie van Wamel en Dreumel, Smitje, daar ging niks van uit."

"Hij is toch maar hoogleraar literatuur zeventiende eeuw geworden', protesteer ik."'

Ik vroeg me af of dat de predikantsfamilie was waarnaar ze in de zomer van 1925 op weg was. Snel keek ik waar Wamel en Dreumel liggen, maar helaas. Grave ligt bezien vanuit Wassenaar ver aan voorbij Wamel en Druten, zoals de plaats in werkelijkheid heet. Toch kreeg ik steeds sterker het gevoel dat Gerhardt naar deze predikantsfamilie op weg was. Zou de vader van W.A.P. Smit ook elders predikant geweest zijn? Misschien voorbij Grave? Via het internet vond ik allerlei predikantslijsten, maar niet die ik nodig had. Toen maar eens bij W.A.P. Smit gekeken, hij was immers hoogleraar Nederlandse letterkunde in Utrecht geweest.

En inderdaad. Zijn vader - ds. Pieter Smit - was zijn hele leven predikant in Heumen, een dorp onder Nijmegen, iets voorbij Grave, met uitzondering van de jaren 1915-1920 toen hij in Wamel en Druten stond. Dus in die jaren is Gerhardt een poosje bij dit gezin in huis geweest.

En laat Grave nu een stukje vóór Heumen liggen!

Waarschijnlijk was Gerhardt dus in de voor haar zo akelige zomer van 1925 met de fiets op weg naar de familie Smit toen ze bij Grave bij de rivier haar brood opat, en is deze gebeurtenis al van invloed geweest op het ontstaan van haar gedicht 'Radiobericht', een gebeurtenis die wel twintig jaar eerder plaatsvond dan de toekenning van de van der Hoogt-prijs in 1945. Ook toen werd ze afgewezen, maar nu door haar hele familie.

Literatuur:

Daan Cartens, Johan Diepstraten en Phil Muysson, *Ida Gerhardt*, in *Bzzlletin* 78 (1980) 9

J.C.E.M. van Dijk, *Erasmiaans gymnasium 666 jaar* (Rijswijk, Elmar 1995)

Ida Gerhardt, *Het levend monogram* (Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Gennep 1979)

Ida Gerhardt, *Brieven aan Céleste* (Sonnega, Regulieren Pers 2002)

Truus Gerhardt, *De engel met de zonnewijzer* (Amsterdam, Van Kampen, 1935)

Truus Gerhardt, *Laagland* (Amsterdam, Van Kampen 1937)

Gerrit Komrij, *Zeven maal om de aarde te gaan* (Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Gennep 2001)

Anneke Reitsma, '*In de taal zelf verscholen*', *over de poëzie van Ida Gerhardt* (Amsterdam, De Arbeiderspers 1983)

Hans Werkman, *Uren uit het leven van Ida Gerhardt* (Baarn, De Prom 1997)

Marie van der Zeyde, *De hand van de dichter* (Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1974; tweede druk 1982)

Marie van der Zeyde, *De wereld van het vers* (Athenaeum, Polak & Van Gennep 1985)

Bouwer of breker
Een biografie van Kemal Atatürk
Frederiek Lommen

Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938) was de oprichter en eerste president van de republiek Turkije. Hij werd tegelijkertijd verafgood en verafschuwd. Wie was deze man, wiens afbeelding tot op heden gebouwen, pleinen en kantoren in Turkije siert? De Turkije-specialist Andrew Mango probeert de mythes rond de Vader van de Turken te ontrafelen, maar houdt die ook in stand.

‘Wij gaan hier een nieuwe wereld stichten, door frisse, eenvoudige, vrolijke, nieuwe dingen te denken en te beleven; een wereld van vrijheid, een paradijs van de rede zoals de Oriënt nooit gekend heeft, ik zweer je Fatma dat het zal lukken, en we zullen het beter doen dan de westerlingen ook nog, want we hebben kunnen zien waar zij het fout deden en wij zullen hun fouten niet overnemen; misschien zullen wij het niet meemaken en misschien onze kinderen ook niet, maar onze kindkinderen zullen hier, op deze grond, het paradijs van de rede tot leven brengen, daar ben ik van overtuigd.’

Aan het woord is Selahattin Darwinofl□lu, de arts uit het boek *Het huis van de stilte* van de Turkse schrijver Orhan Pamuk. Selahattin werd in het begin van de vorige eeuw vanwege zijn radicale, verlichte denkbeelden vanuit Istanbul naar het dorp Cennethisar verbannen. Daar besloot hij een encyclopedie te schrijven die het Turkse volk met de westerse wereld moest laten kennismaken.

Een paar jaar later zou Selahattin hierom niet zijn verbannen. Integendeel, als in 1923 de republiek Turkije wordt uitgeroepen, worden Selahattin's denkbeelden van overheidswege gestimuleerd. Vóór de totstandkoming van de staat Turkije was het gebied nog onderdeel van het Ottomaanse rijk, een eens machtig imperium dat op het hoogtepunt van zijn bloei een veelheid aan culturen en volkeren omvatte. In de nadagen van het Ottomaanse rijk treedt Atatürk naar voren. Als eerste president van de nieuwe republiek Turkije streeft hij naar een moderne seculiere natiestaat naar westers model. Een staat waarin één volk leeft, één cultuur bestaat en iedereen dezelfde taal spreekt. Het in zijn ogen achterlijke, oriëntalistische Turkije moet een modern, westers georiënteerd land worden.

Selahattin meent dat hij en zijn kinderen de omwenteling niet meer zullen meemaken. Maar Atatürk bewerkstelligt in relatief korte tijd grote veranderingen die hem een grote populariteit bezorgen. In het huidige Turkije leeft de cultus rond de ‘Vader des Vaderlands’ - 64 jaar na zijn dood - nog steeds voort. In

Kemal Atatürk (midden) met zijn geadopteerde dochter Afet Inan, 1935

het hele land hangen zijn portretten en staan zijn standbeelden. Elk jaar wordt op 10 november zijn sterfdag groots gevierd en zijn graf Anitkabir, in het hart van Ankara, wordt nog steeds veelvuldig bezocht. De door hem aangezwengelde kruisbestuiving tussen de Oriënt en het Westen wordt nog steeds door velen in Turkije toegejuichd.

De stichter van de republiek had echter ook vele tegenstanders, zowel tijdens zijn regeerperiode als ook nu. Het beoogde westerse model werd namelijk zonder tegenspraak te dulden aan het gehele volk opgelegd. Daarnaast boodt het Turkije van Atatürk geen plaats voor andersdenkenden, iets wat vooral de Koerdische en Armeense onderdanen hebben ervaren.

Spanning

Andrew Mango legt in zijn vuistdikke biografie *Atatürk* deze dubbele houding tegenover Atatürk bloot. Dit bleek geen gemakkelijke klus. Atatürk was gedurende zijn leven een ster in het creëren van zijn eigen geschiedenis: ‘fact and legend are hard to disentangle, and Atatürk was the main author of his own legend’, schrijft Mango in zijn eerste hoofdstuk.

Mango, zelf geboren in Istanbul en jarenlang werkzaam voor de BBC in Turkije, heeft zich in zijn onderzoek voor het grootste deel gebaseerd op Turkse bronnen, waaronder dagboeken, notities en archieven van Atatürk zelf en zijn tijdgenoten. De biografie is dan ook uitermate goed gedocumenteerd en uitgebreid. Wie iets wil begrijpen van het huidige Turkije, zal dit werk moeten lezen. In feite is het niet alleen een biografie van Atatürk, maar veel meer nog de biografie van het land Turkije.

Dit is tegelijkertijd ook het manco van het boek. Grote gedeeltes van het

omvangrijke boek laten Atatürk zelf onderbelicht. Hoe veel het boek ook over de geschiedenis van de republiek Turkije vertelt, het verschaft te weinig inzicht in het uiterst boeiende privéleven van de president. Mango licht over Atatürks relatie met vrouwen alleen een tipje van de sluier. Hij vertelt dat Atatürk, na eerst een vrij losbandig vrijgezellenbestaan te hebben geleid, met een westers georiënteerde vrouw trouwt. Hoewel hij verwoede pogingen doet met haar een westers leven te leiden, maakt hij na twee jaar op een zeer islamitische manier (door middel van de woorden 'Ik verstoot u') een einde aan het huwelijk. Hij zal nooit meer trouwen, maar neemt verschillende volwassen, vrouwelijke pleegkinderen in huis. Zijn slechte gezondheid is voor een deel te wijten aan onbehandelde gonorroe en overmatig drankgebruik. Kan daaruit geconcludeerd worden dat de spanning en mogelijke ontmoeting tussen de oriëntalistische mens en de westerse ideëen, het centrale thema van Atatürks bewind, ook in Atatürk zelf leefde? Werd Atatürk ook in zijn persoonlijke leven verscheurd tussen Europa en Azië? Mango laat deze vragen helaas onbeantwoord.

Reorganisatie

Mango beschrijft in chronologische volgorde Atatürks carriére vanuit het perspectief van diens ambitie: de modernisering van Turkije. Atatürk wordt in 1881 in Salonica, het huidige Griekse Thessaloniki, geboren onder de naam Mustafa. Salonica is op dat moment nog onderdeel van het in zijn nadagen verkerende Ottomaanse rijk. Mustafa doorloopt verschillende militaire scholen (op één ontvangt hij zijn tweede naam Kemal, die 'perfectie' betekent), en na het voltooien van zijn opleiding in 1905 begint hij zijn militaire loopbaan in Syrië. Hij wordt een tijd gestationeerd in Libië en werkte daarna een jaar als militair attaché in Sofia. Als het leger onder zijn leiding in 1915 in Gallipoli de Gealieerden verslaat, wordt hij ook bij een groter publiek bekend.

Mustafa Kemals geweldige organisatorische, diplomatieke en politieke vaardigheden blijken hem geen windeieren te leggen. In 1919 wordt hij lid van het parlement, op 24 april 1920 wordt hij gekozen tot voorzitter van de Nationale Vergadering, in 1923 richt hij de Cumhuriyet Halk Partisi (Republikeinse Volkspartij) op en in datzelfde jaar nog bemachtigt hij de hoogste politieke post: hij wordt gekozen tot president. Dan gaat hij, in het inmiddels tot zelfstandige republiek uitgeroepen Turkije, aan de slag; op politiek, sociaal, juridisch en economisch opzicht voert hij meer hervormingen door dan men voor mogelijk zou houden. De islam wordt uitgesloten van het publieke domein, het kalifaat (het hoogste geestelijke leiderschap) wordt afgeschaft; in 1925 wordt de christelijke jaartelling overgenomen, in 1926 wordt de sharia vervangen door burgerlijke wetten en vindt er een radicale taalhervorming plaats; er wordt een uitgebreid netwerk van wegen en treinverbindingen aangelegd, scholing onder vrouwen wordt gestimuleerd, vrouwen krijgen passief en actief stemrecht, het Latijnse alfabet wordt geïntroduceerd, en alle Turken moeten in 1933 een achternaam aannemen. Mustafa Kemal kiest voor zichzelf de naam Atatürk, wat 'Vader der Turken' betekent. Zo draagt hij gedurende vijftien jaar zorg voor een complete reorganisatie van het Turkse leven. Een van de overkoepelende ideeën (en volgens Mango zijn meest favoriete) die

aan al deze maatregelen ten grondslag liggen, is het idee van de civilisatie. Geïnspireerd door de Europese Verlichtingsidealen, was hij van mening dat Turkije losgeweekt moest worden van de Oriënt (Oriëntalisme en achterlijkheid waren voor hem synoniem) en deel zou moeten uitmaken van de geciviliseerde wereld. Dat laatste kon volgens hem alleen worden bereikt door middel van het verwerven van kennis. 'Atatürks message is that East and West can meet on the ground of universal secular values and mutual respect,' schrijft Mango. Islam en ongeletterdheid remmen de vooruitgang, en daarmee moet de strijd worden aangebonden, is het idee.

Aan Atatürks strijd komt een einde als hij in 1938 op 57-jarige leeftijd overlijdt aan de gevolgen van levercirrose.

Schaduwzijden

Enigszins teleurstellend aan de biografie is dat het beeld dat Mango van Atatürk schetst overwegend sympathiek blijft. Voor Mango is Atatürk in de eerste plaats de 'Vader des Vaderlands', dankzij wiens prestaties het moderne Turkije tot stand is gekomen, ook al had de eindeloze serie aan veranderingen en moderniseringen een schaduwkant. Toen Atatürk in de tweede helft van de jaren twintig politieke en maatschappelijke weerstand ondervond, ging hij over tot het gevangennemen en deporteren van zijn opponenten en uiteindelijk zelfs het liquideren van tegenstanders. Dit gold voor de Koerden - wiens opstand in 1925 bloedig werd neergeslagen -, voor opstandige generaals, politieke tegenstanders en kritische journalisten. Kranten en tijdschriften die de mening van de oppositie verkondigden, werden opgeheven, het docentenkorps van de universiteit werd gezuiverd, en in 1931 werd Turkije officieel tot éénpartijstaat uitgeroepen. Met recht kan Atatürk een despoot worden genoemd, wiens bewind door Turkijespecialisten als Erik J. Zürcher met de autoritaire of totalitaire regimes van Metaxas, Franco en Mussolini wordt vergeleken. Mango's veelzeggende woorden 'Above all, he was a builder, the greatest nation-builder of modern times', laten weinig ruimte voor de schaduwzijden van het bewind van een verlicht despoot.

Andrew Mango, *Atatürk. The Biography of the Founder of Modern Turkey* (Londen, John Murray 1999)

Het leven als leugen
Een biografie van James Dickey
Diederik Oostdijk

De Noord-Amerikaanse schrijver James Dickey (1923-1997) was al tijdens zijn leven een legende. Hij stond bekend als sportheld, gevechtspiloot, vrouwenversierder, acteur en vooral als schrijver van de bestseller *Deliverance.* In de Noord-Amerikaanse literaire wereld was hij een van de markantste figuren. Een biografie van Henry Hart en een selectie van brieven schetsen Dickey's leven dat door leugens geregeerd werd.

James Dickey werd op 2 februari 1923 in Atlanta, Georgia geboren. Zijn geboortedag en -plaats lijken symbolisch voor het leven dat hij zou gaan leiden. Dickey zelf vertelde graag dat op zijn verjaardag twee andere beroemdheden het levenslicht zagen: James Joyce, de schrijver van *Ulysses*, een van de beroemdste, maar weinig gelezen romans van de twintigste eeuw, en Farrah Fawcett, de blonde seksbom uit *Charlie's Angels*, die net als Dickey in de jaren zeventig furore maakte. Joyce and Fawcett personificeren beiden een kant van Dickey's tweeslachtige persoonlijkheid. Dickey wilde te boek staan als een literair genie, maar hij wilde ook de status van een Hollywood-ster genieten. Volgens Hart was Dickey constant onderhevig aan zulke tegengestelde strevingen.

Niet alleen zijn geboortedag, maar ook zijn geboorteplaats staan symbool voor de gespletenheid van zijn karakter. Atlanta werd tijdens de burgeroorlog door het Noorden letterlijk met de grond gelijk gemaakt. In de vijftig jaar tussen het einde van de Burgeroorlog en Dickey's geboorte herrees de stad en werd een exponent van het Nieuwe Zuiden. In de negentiende eeuw stond het Zuiden bekend om zijn hoffelijkheid en charme, maar in de eeuw daarop verdwenen deze karakteristieken. Atlanta werd een bolwerk van kil commercialisme. De opkomst van Coca-Cola, dat zijn hoofdkantoor in Atlanta, was daaraan medeschuldig. Dickey kon in Atlanta de *Southern gentleman* uithangen. Maar hij was ook een zakenman, die overal een slaatje uit sloeg en zonder pardon zijn tegenstanders aan de kant zette. Een aantal jaren was hij zelfs werkzaam voor een reclamebureau, waar hij slogans bedacht voor onder andere datzelfde Coca-Cola.

Dickey's tweeslachtigheid kan ook op zijn ouders teruggevoerd worden, twee totaal verschillende mensen die uit radicaal andere milieus stamden. Zijn moeder was een keurige, liefdevolle vrouw, die nog veel van de behoudende moraal van het Oude Zuiden bezat. Dickey had blijkens *Crux: The Letters of James Dickey* een bijzonder nauwe band met zijn moeder. Hij erfde haar liefde voor boeken, maar ook haar conservatisme. Zijn vader,

James Dickey, jaren zeventig

een introverte mannetjesputter met een grote passie voor illegale hanengevechten, had bijna het tegenovergestelde karakter van zijn vrouw. Dickey hoefde, aldus Hart, slechts uit zijn raam te kijken om het belangrijkste thema voor zijn gedichten en romans te ontdekken: de hanengevechten die op het erf van zijn ouderlijk huis plaatsvonden, keren in zijn werk terug als de strijd tussen beschaving en wreedheid. Dezelfde strijd karakteriseerde ook de verhouding tussen zijn ouders.

Op school onderscheidde Dickey zich vooral op het atletiekveld. Aangespoord door zijn fanatieke vader, wilde hij zich op elk gebied bewijzen. Dat gold niet voor zijn studie. Hij deed zijn uiterste best om niet als 'stuudje' te worden beschouwd, ook al was hij al tijdens zijn puberjaren een intellectuele veelvraat. Ook toen al schreef hij gedichten en fantasievolle verhalen die geïnspireerd waren door detectives en science fiction. De Tarzan-serie van Edgar Rice Burroughs maakte een grote indruk op hem. Ook hierin speelt de strijd tussen beschaving en wildernis een belangrijke rol.

Uitschot

Toen Dickey eenmaal beroemd was, verzon hij allerlei verhalen over zijn jeugd die weinig of niets met de waarheid te maken hadden. Zo vertelde hij meerdere malen dat hij afstamde van uitschot uit de Appalachen, dat zijn ouders analfabeten waren en dat zijn gezin tijdens de Depressie nauwelijks genoeg te eten had. In werkelijkheid ondervond zijn familie nauwelijks hinder van de economische crisis in de jaren dertig, omdat zijn moeder veel geld had geërfd van haar familie, die de frisdrank SSS-Tonic op de markt had gebracht. Ook deed Dickey alsof hij in zijn jeugd nog nooit een pen had aangeraakt en hij de potentie had gehad om een professionele *football* speler te worden. Volgens insiders overschatte Dickey zijn sportkwaliteiten schromelijk en had hij nooit de *National Football League* kunnen halen. Hart ontkracht veel leugens op een nauwgezette manier. De vraag rijst echter waarom Dickey zo veel verhalen over zijn verleden verzon. Waarschijnlijk was hij vooral bang om als watje afgeschilderd te worden. Om het tegendeel te bewijzen riep hij daarom een

supermannelijk alter ego in het leven. Een andere reden voor zijn leugens is dat hij zich door mislukkingen zo vernederend voelde, dat hij ze in successen omzette. Een afwijzing in de liefde leidde onherroepelijk tot haantjesgedrag en een serie amoureuze veroveringen. Toen hij doorhad dat een profcarrière als *footbal*-speler er voor hem niet in zat, deed hij alsof hij wel voldoende talent had, maar andere obstakels hem genoodzaakt hadden te stoppen.

De pijnlijkste mislukking in zijn leven ervoer hij waarschijnlijk toen hij in de Tweede Wereldoorlog ongeschikt werd bevonden als gevechtspiloot. Hart laat zien hoe Dickey van jongs af aan gefasci-

neerd werd door de luchtvaart en verhalen schreef over de avonturen van een gevechtspiloot. Tijdens één van de trainingen van de Amerikaanse luchtmacht verliep zijn eerste en enige solovlucht desastreus: tijdens de landing raakte hij in paniek en kon hij zijn vliegtuig slechts ternauwernood op de landingsbaan krijgen. Zijn droom om piloot te worden werd in vijf minuten om zeep geholpen. Hij werd, in zijn ogen, 'slechts' radaropzichter. Net als bij alle andere mislukkingen zoog hij allerlei verhalen uit zijn duim om deze pijnlijke ervaring te vergeten. Zo vertelde hij vaak dat hij als gevechtspiloot een keer was neergestort in de Zuid-Chinese Zee en op het nippertje door een onderzeeër gered werd. Hij vertelde ook dat hij over Nagasaki vloog toen de tweede atoombom op Japan werd gegooid. De pers nam deze verhalen vrolijk over. Hart is de eerste die ze als leugens ontmaskert: Dickey is in werkelijkheid nooit met een vliegtuig neergestort en op 9 september 1945 bevond hij zich op duizenden kilometers van Nagasaki vandaan. Weliswaar was hij ongeveer een jaar lang in Zuidoost Azië gestationeerd, maar zijn verblijf was veel minder heroïsch dan hij voordeed.

Faalangst

Het is frappant dat de personages in Dickey's poëzie veel minder heldhaftig zijn dan zijn eigen droombeeld. De angsten en onzekerheden die hij tijdens de oorlog voelde, komen wel in zijn poëzie tot uitdrukking. Ze geven zijn gedichten een diepgang en emotie die zijn fantasievolle verhalen missen. In 'Two Poems of Flight Sleep' bijvoorbeeld beschrijft Dickey zijn faalangst op die bewuste dag in 1943, toen zijn droom om piloot te worden in rook opging. Ook in 'For the Death of Lombardi', een elegie voor de keiharde, maar succesvolle *football*-coach Vince Lombardi, uitte Dickey zijn frustraties over zijn verloren ambities. De kwetsbaarheid en gevoeligheid die deze gedichten typeren, lijken in geen enkel opzicht te maken met de arrogante praatjesmaker die Dickey ook was.

Nadat Dickey na de oorlog naar de Verenigde Staten was teruggekeerd, schreef hij zich in aan de Vanderbilt University in Tennessee. Daar legde hij zich vooral toe op het schrijven van poëzie. Vanderbilt had op het gebied van de literatuur een goede reputatie. Een aantal dichters en critici van naam had daar in het recente verleden gedoceerd, onder wie John Crowe Ransom en Allen Tate, grondleggers van *The New Criticism.* Hart laat zien hoeveel invloed verschillende vakken op Dickey's poëzie hadden, niet alleen de literatuurvakken, maar ook psychologie- en antropologie-cursussen. Vooral mythes maakten op hem veel indruk. Zijn ambitie om sportheld te worden, had hij inmiddels definitief opgegeven. Om toch zijn stoerheid en viriliteit te bewijzen, probeerde hij nu vooral bij vrouwen successen te behalen.

Rokkenjagerij

Na een groot aantal relaties trouwde Dickey in 1948 onverwachts met Maxine Syerson, een stewardess uit Georgia. Ze had niet gestudeerd en leek veel volwassener dan de studentes met wie hij normaliter verkeerde. Zijn beslissing om met haar te trouwen lijkt impulsief, maar waarschijnlijk zag hij, aldus Hart, in Maxine een vrouw die hem altijd zou bijstaan. Zij nam het huishouden voor haar rekening en zette zich in voor zijn carrière als schrijver. Het duurde echter slechts enkele jaren voordat Dickey verhoudingen met andere vrouwen aanging. In de jaren zestig namen zijn buitenechtelijke affaires schrikbarende vormen aan. Hart gaat op een bewon-

derenswaardige manier om met deze delicate kwesties: hij is bijzonder secuur met zijn bronnen, hij is niet belust op sensatie en laat zich niet verleiden tot morele uitspraken. Hij wil vooral de motieven van Dickey's veroveringsdrift blootleggen. De saillante voorbeelden dienen slechts als illustratie. Hoewel Hart geen oordeel velt over Dickey's ettelijke buitenechtelijke affaires, laat hij wel zien wat voor desastreuze gevolgen Dickey's ontrouw voor Maxine had. Hij beargumenteert dat er een duidelijk causaal verband bestaat tussen Dickey's avontuurtjes en Maxine's vroege overlijden als gevolg van alcoholmisbruik.

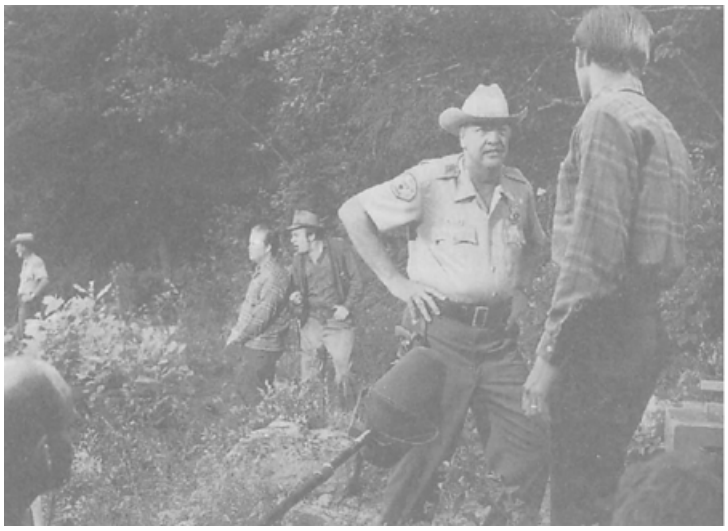
Wellicht het meest ontluisterende voorbeeld van Dickey's nietsontziende rokkenjagerij heeft met zijn beste vriend, Al Braselton, te maken. In 1973 stelde deze zijn nieuwe vriendin aan James en Maxine voor. Het viertal besloot een weekendje weg te gaan. Dickey en Braselton speelden een ogenschijnlijk onschuldig spelletje tafeltennis. Dickey verloor. Zoals vaker kon hij dit verlies niet verkroppen en zocht hij een andere manier om zijn mannelijkheid te bewijzen. Toen Braselton de volgende dag de deur van zijn slaapkamer opende, zag hij hoe Dickey en zijn vriendin ontkleed op bed lagen. Dickey sloeg de vrouw enkele keren in het gezicht terwijl hij schreeuwde: 'Wie is je echte man, wie is je echte man?' Braselton was te verbouwereerd om iets te zeggen. Later vroeg hij Dickey om een verklaring. Deze stamelde slechts: 'Vrouwen zijn vrouwen, maar mannen zijn vrienden.' Toen Maxine van Braseltons vernederende ontdekking hoorde, richtte ze haar woede op Braselton en zijn vriendin. Dickey bleef buiten schot. Op de terugweg reden Dickey en Braselton in één auto en de vrouwen in de andere. In een uiting van wanhopige woede reed Braselton de auto bijna van de weg. Zodra ze weer veilig op het asfalt stonden, zei Dickey zonder greintje ironie: 'Weet je dat die actie van jou bijna het einde van Amerikaanse poëzie had betekend?'

Nog geen jaar na Maxine's dood trouwde Dickey in 1976 met een studente, Deborah Dodson. Dit tot afgrijzen van zijn twee zonen, die een stuk ouder waren dan zij. Eén van hen, Chris Dickey, schreef in 1999 een boek over zijn moeilijke relatie met zijn megalomane vader, *Summer of Deliverance: A Memoir of Father and Son.* Volgens Dodson verwachtte Dickey van haar dat ze zowel zijn secretaresse als zijn slaafje was. In tegenstelling tot Maxine schikte zij zich niet in die rol, en Dickey's vriendinnen tolereerde ze evenmin. Kort na de geboorte van hun dochter Bronwen, in 1981, raakte ook Deborah verslaafd, aan drugs. Een echtscheiding hing geruime tijd in de lucht, maar toen Dickey in 1997 overleed, waren ze nog steeds officieel getrouwd.

Wetenschap en commercie

Dickey's gemeenheid en grootheidswaanzin zijn af en toe te absurd voor woorden. Zo bleef hij bijvoorbeeld zonder opgave van reden tijdens zijn eerste baan als literatuurdocent aan de universiteit van Florida een tijd weg. Bij navraag verklaarde hij dat hij te veel colleges aan eerstejaars moest geven. Hem vragen dat te doen was, aldus Dickey, alsof je 'Rembrandt vraagt om Dick Tracy te tekenen'. Deze uitspraak is bijna komisch als je bedenkt dat hij op dat moment slechts een handvol gedichten had gepubliceerd en nog onbekend was. De universiteiten bleken hierna niet voor

hem in de rij te staan, hoewel hij een buitengewoon begaafd docent bleek te zijn. Omdat het salaris van een beginnend docent volgens Dickey te wensen over-



James Dickey als sheriff in de film *Deliverance*

liet, zocht hij zijn emplooi in de reclame-industrie.

Van 1956 tot 1959 werkte hij voor McCann-Erickson, één van de grootste reclamebureaus in Atlanta. Hij bedacht vooral de teksten voor reclamespots op de radio, niet alleen voor Coca Cola, maar ook voor Delta Airlines en Lays chips. Naar eigen zeggen liep hij er de kantjes van af. Als hij 's ochtends op kantoor kwam, sloot hij zijn deur, bedacht gedurende een uurtje wat jingles en besteedde de rest van de dag aan het schrijven van poëzie. Toch legden zijn jaren bij McCann-Erickson hem geen windeieren. Niet alleen schreef hij talloze gedichten en bedacht hij de plot voor zijn roman *Deliverance*, hij verdiende voor het eerst bakken vol geld. Bovendien leerde hij hoe hij goederen en diensten aan de man moest brengen. Zulke vaardigheden kwamen hem prima van pas toen hij over boekcontracten en filmscripts moest onderhandelen.

Hij had sowieso een commerciële inslag. Uit de selectie van zijn brieven blijkt dat hij vaak zijn vrienden vroeg een goed woordje voor hem te doen bij redacteuren van tijdschriften en uitgeverijen. Hij lobbyde voor eredoctoraten en weigerde verschillende keren om op een universiteit te komen spreken als hij geen eredoctoraat kreeg. Eens bood hij een beginnend dichter aan een aanbevelingsbrief voor een universiteit te schrijven, maar alleen in ruil voor een positieve recensie van Dickey's nieuwste poëziealbum. Als het erop aankwam, had Dickey bitter weinig over voor zijn vrienden.

Waardoor voelden zoveel mensen zich dan toch tot Dickey aangetrokken? Dickey, zegt Hart, was aantrekkelijk en kon zeer charmant zijn. Vooral tijdens zijn poëzielezingen liet hij zich van zijn beste kant zien. Bij zulke lezingen vielen vrouwen voor zijn innemendheid, waar-

van hij gretig en veelvuldig gebruik maakte.

King of the Cats

Het hoogtepunt van zijn carrière was ongetwijfeld het succes van zijn roman *Deliverance.* Het verhaal gaat over vier mannen - Lewis, Ed, Bobby en Drew - die op een reclamebureau in Atlanta werken. Ze besluiten een weekendje te gaan wildwaterkanoën. Wat een gezellig mannelijk onderonsje en uitje moest worden, gaat op een vreselijk manier mis. De mannen worden lastiggevallen door klootjesvolk uit de bergen van Georgia. Eén van hen wordt zelfs verkracht. De mannen nemen wraak, waarbij een dode valt. Lewis, Ed en Bobby besluiten het lichaam te begraven en een verhaal te verzinnen om de politie te misleiden. Drew wil echter niet meedoen aan deze leugenmakerij. De spannende plot en de controversiële passages vol seks en geweld maakten *Deliverance* tot een bestseller en Dickey tot de beroemdste Amerikaanse schrijver van de jaren zeventig. Na de dood van zijn rivalen John Berryman en Robert Lowell riep Dickey zichzelf uit tot ‘King of the Cats’, de koning der Amerikaanse dichters.

Zijn faam werd nog groter toen de verfilming van *Deliverance* in 1972 een ware kaskraker werd. Dickey schreef zelf in verbluffend korte tijd het filmscript en was, toen regisseur John Boorman met de opnames begon, niet van de set te slaan. Tijdens de productie ruziede Dickey veelvuldig met Boorman, die hem prompt wegstuurde. Ook wekte hij de irritatie van acteurs John Voigt en Burt Reynolds, voor wie *Deliverance* de definitieve doorbraak betekende. Dickey wilde zich met alles bemoeien en dacht van alles verstand te hebben. Pas tegen het einde van de productie mocht hij terugkomen om een gastrolletje als sheriff te spelen, wat hem overigens bijzonder goed af ging. *Deliverance* maakte een gefortuneerd man van hem, maar zijn literaire succes en rijkdom leidden uiteindelijk tot zelfgenoegzaamheid en zelfoverschatting. Hij schreef nog twee romans en ettelijke poëzie-albums, maar overtrof nooit meer de roem die hij met *Deliverance* oogstte.

De jaren na de verschijning van *Deliverance* waren één grote anticlimax. Niemand, behalve hijzelf en enkele trouwe volgelingen, geloofde werkelijk dat hij ‘King of the Cats’ was. Hart citeert F. Scott Fitzgerald die zei dat Amerikaanse levens uit nooit meer dan een bedrijf bestaan. Als Dickey's leven al een tweede bedrijf kende na *Deliverance*, dan werd dat gekenmerkt door desillusie, alcoholisme en megalomanie. Dickey was geïntrigeerd door Fitzgerald en zijn grote rivaal Hemingway, die beiden hun grootste triomfen vierden toen Dickey net geboren was. Zijn leven leek veel op dat van Hemingway, die eveneens een rokkenjager was, van de jacht hield en niet vies was van een leugentje. De gelijkenis met Fitzgerald is nog treffender. Het is geen toeval, schrijft Hart, dat Dickey tegen het einde van zijn leven een gedicht schreef met de titel ‘Entering Scott's Night’. Net als Fitzgerald en zijn bekendste creatie Jay Gatsby verlangde Dickey zijn leven lang naar rijkdom, roem, romantiek en macht, om er uiteindelijk achter te komen dat dit alles niet tot innerlijke bevrediging leidt.

Matthew J. Bruccoli en Judith S. Baughman (red.), *Crux. The Letters of James Dickey* (New York, Alfred A. Knopf 1999)
Henry Hart, *James Dickey. The World as a Lie* (New York, Picador 2000)

Ingezonden brief

Amsterdam, 14 september 2002

Geachte redactie,

Het artikel van Rob Molin over Adriaan Morriën heb ik met plezier gelezen. Daarin staat echter een aantal onjuistheden die verband houden met de psychoanalyse. Aangezien dit onderwerp in het artikel een prominente rol speelt, wil ik het volgende graag onder uw aandacht brengen.

In de eerste plaats zijn er de verwijzingen naar Freud, die de indruk moeten wekken dat Morriën een volleerd analyticus was. Maar het vertalen van Freud staat niet gelijk aan het volgen van een psychoanalytische opleiding. Daar komt heel wat meer bij kijken. En wat moeten wij met een zin als 'die brokstukken smeedde hij aan elkaar alsof Freud, de meester van de associatie, hem dicteerde'? Freud als een soort Jomanda die vanuit de hemel de auteur te hulp schiet? Verder beweert Rob Molin dat Morriëns 'fixatie op de *Ziektegeschiedenissen*' hem tot een 'halve psychiater' schoolde. Een 'halve psychiater' lijkt mij zoiets als iemand die een beetje zwanger is: dat bestaat niet. Nogmaals, het lezen van Freud is iets anders dan het volgen van een psychoanalytische opleiding, of zelfs het krijgen van inzichten in de psychoanalyse via een echte psychotherapie. Uit het feit dat Morriën gefixeerd is, blijkt overigens dat er van zelfinzicht geen sprake kan zijn.

In de tweede plaats zijn er opmerkingen die verwijzen naar de analytische setting. Morriën 'geeft in zijn verhaal een zelfanalyse alsof hij op een Freudiaanse divan ligt'. Het paradoxale hier is dat 'zelfanalyse' iets is dat je zelf doet, terwijl de Freudiaanse divan een communicatiesituatie impliceert tussen analyticus en analysant. Daarbij - en dat is al heel lang bekend - is zelfanalyse onmogelijk, omdat de 'analysant' door weerstanden wordt tegengehouden om zijn eigen onbewuste conflicten op te sporen. Met andere woorden: je kunt je eigen diagnose - voor zover daarvan sprake is - niet vaststellen. Ook de zogenaamde 'psychotherapie' die Morriën bij zijn dochter Alissa volgt is een op z'n minst een merkwaardige zaak. Alissa, die 'in verbazingwekkend korte tijd door de psycholoog Henk Jurriaans is genezen' (hoe? waarvan?) neemt vervolgens haar vader in therapie. Een eigenaardig gegeven, aangezien zij daarvoor geen opleiding heeft gevolgd (zij werkt alleen 'onder Jurriaans auspiciën'). Daarbij kun je bekenden, laat staan familieleden, onmogelijk behandelen, omdat ook hier allerlei psychische mechanismen werkzaam zijn die inzicht in onbewuste conflicten verhinderen. Van een echte 'therapie' of van 'therapiegesprekken' kan dus geen sprake zijn. Dit is doe-het-zelverij, incestueuze wilde analyse, zoals dat in de jaren '70 meer werd gedaan, overigens altijd zonder aanwijsbare resultaten. Dat is ook hier het geval, want Morriëns depressie en angsten worden uiteindelijk alleen onderdrukt met pillen en alcohol.

In de derde plaats wordt uitgebreid ingegaan op het Oedipuscomplex dat Morriën bij zichzelf constateerde, nadat hij 'associërend en verklarend tot zelfinzicht probeerde te komen en zijn tweespaltigheid probeerde te overwinnen'. Weet de auteur

van het stuk wel waar hij het over heeft? Wat bedoelt hij met ‘Oedipuscomplex’? Met ‘tweespaltigheid’? Dat Morriën over deze zelfverklaarde conclusies (waar een ‘hele’ psychoanalyticus hard om zou lachen) zijn leven lang niet uitgesproken raakte en er zelfs mee ‘koketteerde’ wil zeker niet zeggen dat hij daarin gelijk had. Ook vreemd is de uitspraak dat Morriën zijn dromen ‘symbolisch verklaart’: het zijn de dromen op zich die dankzij symboliseringen gerepresenteerd worden, de verklaring kan daardoor niet symbolisch zijn. Dat zou weinig zin hebben.

Kortom: Morriëns ‘zelfanalyse’, waar Molin steeds op terugkomt, is een mythe die door de schrijver zelf werd gecreëerd. Daarin staat hij als schrijver vrij. Het belooft echter niet veel goeds als zijn biograaf daar met open ogen in tuint. Van een biograaf mogen we een zeker kritisch vermogen verwachten, evenals de behoefte om onderwerpen waar de gebiografeerde zich blijkbaar intensief mee heeft beziggehouden, aan nader onderzoek te onderwerpen.

Dr. Solange Leibovici
Ex-bestuurslid Werkgroep Biografie
Lid Nederlandse Vereniging voor Psychoanalyse

Wie doet wat

Aanvullingen en correcties op de lijst van biografen

Gilles W.B. Borrie: **M.A. Reinalda**
(F.M. Wibaut, P.L. Tak, Monne de Miranda)
Van Hogendorplaan 1
5631 AJ Eindhoven.
gilleswb@hetnet.nl
Juliette Groenland: **Joannes Murmellius**
Valkenkamp 536
3607 MH Maarssen
j_a_groenland@hotmail.com
F.J.A. Jagtenberg: **Willem IV**
Voorthuizerstraat 49
3881 SB Putten
B. Karels: **Raden Mas Noto Soeroto**
Idahoeve 20, 2804 JC Gouda
r.b.karels@hetnet.nl
Wiel Kusters: **Pierre Kemp**
Faculteit der Cultuurwetenschappen
Postbus 616
6200 MD Maastricht
Wiel.Kusters@l.k.unimaas.nl
Cees Meijer: **Jan de Quay**
Molenaarlaan 16
3828 DS Hoogland
corn.meijer@planet.nl
Alexandra Paffen: **Erika en Klaus Mann**
Vierlinghlaan 228
2332 CT Leiden
alexandra.paffen@let.uu.nl
Olf Praamstra: **Conrad Busken Huet**
H. van Borsselenkade 44
1181 AZ Amstelveen

Mededeling

Op maandag 14 april 2003 organiseren De SLAA, uitgeverij Prometheus en de Werkgroep Biografie een avond met Graham Robb, de biograaf van Arthur Rimbaud.

In januari 2003 komt de vertaling uit van Robbs biografie van Arthur Rimbaud, de onvoorspelbare en ongrijpbare, maar tevens geniale Franse dichter. Na de beruchte liefdesrelatie met de oudere Franse dichter Verlaine beëindigde Rimbaud zijn dichterscarrière en begon aan een zwervend bestaan. Robb schreef een schitterend portret van dit rebelse genie en volgde hem in zijn vele gedaantewisselingen: van adolescente hemelbestormer via huursoldaat in dienst van het Nederlandse leger op Java tot norse handelsreiziger in donker Afrika. Met name op de door eerdere biografen veronachtzaamde laatste jaren van Rimbaud werpt Robb nieuw licht.

Na de door Robb gehouden lezing zullen twee referenten hun visie geven op zijn biografie. Daarna zal er onder leiding van Margot Dijkgraaf een discussie plaatsvinden.

Robb schreef eerder de veel geprezen biografieën van Honoré de Balzac en Victor Hugo.

Voertaal: Engels
Kaarten: €8,-; met korting: €6,-

De Balie
Kleine Gartmanplantsoen 10
1017 RR Amsterdam
Kassa: 020 - 55 35 100 (Open op werkdagen van 13.00-18.00 uur.
In het weekeinde anderhalf uur voor aanvang)

Aanvulling

De rechter foto op pagina 141 van *Biografie Bulletin* 2002/2 werd gemaakt door Philip Mechanicus. De redactie betreurt de omissie in het betreffende nummer.

Medewerkers aan dit nummer

MIEKE VAN DEN BERG is psychologe. Zij houdt lezingen over Ida Gerhardt en haar familie.

ELS BROEKSMA is redacteur van *De Gids* en *Biografie Bulletin*, bestuurslid van de Werkgroep Biografie en lid van de Adviesraad van het Fonds voor de Letteren.

ARJEN FORTUIN is redacteur van *NRC Handelsblad* en *Biografie Bulletin.* Zijn in dit nummer gepubliceerde artikel over kunstenaarsbiografieën is voor een deel gebaseerd op de ongepubliceerde doctoraalscriptie '*Tot de gierigaards toe kunnen zich ermee vermaken.*' *Kunstprijzen en kunstkritiek in tijden van verval, 1700-1770* (Universiteit van Amsterdam, 1996)

NICO KEUNING is docent Nederlands aan de HES te Amsterdam. Hij publiceerde in literaire tijdschriften over onder anderen Louis Paul Boon, F. Springer, W.F. Hermans en Gerard Reve, en schreef de biografie van Max de Jong, *Altijd het tinnef om je heen.* In het voorjaar van 2003 zal bij De Bezige Bij *Angst voor de winter*, zijn biografie van Jan Arends, verschijnen.

SOLANGE LEIBOVICI is docente literatuurwetenschap bij de Universiteit van Amsterdam, publiciste en free-lance medewerkster van *De Groene Amsterdammer.* Zij was lid van het bestuur van de Werkgroep Biografie en schreef verschillende artikelen in *Biografie Bulletin.*

FREDERIEK LOMMEN studeerde Cultuur- en Wetenschapsstudies aan de Universiteit Maastricht. Zij werkt als beleidsmedewerker onderzoek aan diezelfde faculteit en is bezig met een promotieonderzoek over de culturele identiteit en politieke cultuur van het hedendaagse Griekenland.

WILLEM MAAS is neerlandicus. Hij publiceerde over Jacques Gans in *Nescio en de man die uitvreter wilde worden*, *Het Oog in 't Zeil* en *De Parelduiker*, en hij stelde een bloemlezing samen uit Gans' tijdschrift *Ce vice impuni, la lecture.* In 2002 verscheen van hem bij De Prom *Jacques Gans: biografie.*

DIEDERIK OOSTDIJK is anglist en amerikanist. Hij is werkzaam als universitair docent Engelstalige letterkunde aan de Vrije Universiteit in Amsterdam. Hij publiceert vooral over Amerikaanse literatuur en cultuur.

HANS VAN DER PLOEG is als psychiater en waarnemend A-opleider verbonden aan het Delta Psychiatrisch Ziekenhuis te Poortugaal. Hij is recensent voor *NRC Handelsblad* en *Trouw.*

MARIËLLE POLMAN promoveerde op de literatuurkritiek van Anton van Duinkerken. Zij publiceerde een monografie over Hélène Nolthenius en is hoofdredacteur van *Biografie Bulletin.*